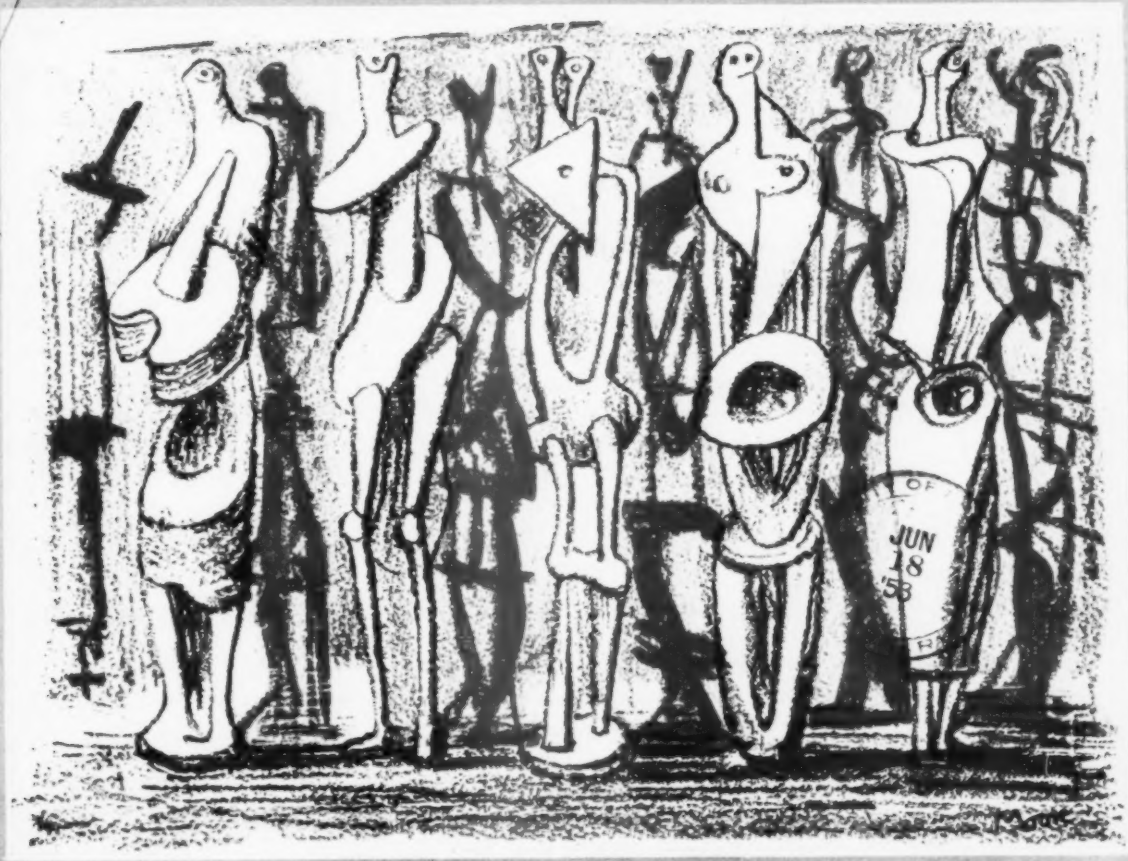


JUN 18 '53

DAS KUNSTWERK

6. JAHR 1952 HEFT 6

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Schriftleitung: Leopold Zahn
Heft 6 · 1952

Inhalt

Kurze Zusammenfassung des deutschen Textes in englischer Sprache
Rudolf Pfefferkorn: Die moderne englische Malerei
Vorläufer moderner Gesinnung 3
Whistler und Sickert 13
Der Impressionismus in England 21
Die Postimpressionisten 29
Matthew Smith und Stanley Spencer 31
Rückkehr zur englischen Eigenart 37
Die Abstrakten 46
Junge Generation 48
Leopold Zahn: Englische Museen 53
Kunst in Büchern und Bücher über Kunst · Ausstellungen · Aus dem Notizbuch der Redaktion 55

Der Herausgeber dankt allen englischen Galerien und Sammlungen, die gütigst bereit waren, den Abdruck der in ihrem Besitz befindlichen Bilder zu gestatten. Sie sind jeweils unter den betreffenden Abbildungen vermerkt.

Farbtafeln: William Turner, Studie vom Rhein
Umschlag-Vorderseite: Henry Moore, Farblithographie
Rückseite: Graham Sutherland, Zeichnung
Der Satz dieses Heftes erfolgte in der von Hermann Zapf entworfenen Palatino
Papier: Reflex-Papier-Fabrik Heinr. Schoeller GmbH., Düren
Druck des Heftes: Belserdruck, Stuttgart

Vor Einsendung von Manuskripten bitten wir das Einverständnis der Schriftleitung einzuholen

Mit dem vorliegenden 6. Heft ist der Jahrgang VI (1952) abgeschlossen.

Das nächste Heft, das den VII. Jahrgang (1953) eröffnet, behandelt das Thema

»KUNST UND BÜHNE«

Es enthält Beiträge über die moderne Bühnenbildkunst in Deutschland, England, Frankreich und Rußland, sowie Auseinandersetzungen mit den Problemen, die das Theater der Gegenwart dem Bühnenbildkünstler stellt. In zahlreichen Bildern spiegelt das reich-illustrierte Heft die bunte, vielgestaltige Welt der Bühne wider.

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · SECHSTES JAHR
HEFT 6 1952

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Für freundschaftliche und tatkräftige Unterstützung der

Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Herausgeber den Firmen

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT MEYLE & MÜLLER, PFORZHEIM

SCHULER, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, STUTTGART

GROSSBUCHBINDEREI H. WENNBERG, STUTTGART

J. FINK, GRAPHISCHER BETRIEB, STUTTGART

BELSERDRUCK, STUTTGART

B. SPRENGEL, HANNOVER

R. PFEFFERKORN

AN INTRODUCTION TO MODERN ENGLISH PAINTING

(RÉSUMÉ)

It is often said that English painting is predominantly literary in character: that is to say, its appeal is not simply to the eye; it is painting that tells a story, points a moral, or possesses "meaning" in some sense.

Yet in the early nineteenth century it was William Blake, a literary artist if ever there was one, who appeared to be utterly outside the tradition of English painting. Blake (1757–1827) rebelled against the Grand Style of Reynolds and the Academy; what was more, he utterly rejected naturalism in subject-matter as well as in manner. Since the material world appeared to him to be illusory, he concerned himself with the representation of concepts: above all, the human soul in its various aspects. His painting, like his poetry, is symbolic; and since Blake was an acute, but difficult thinker, the interpretation of both is sometimes puzzling.

Since he made no concessions to his contemporaries his work met with no success in his life-time; only in his last years did he attract a group of disciples, including Samuel Palmer (1805–1881) whose strange landscapes have greatly impressed some twentieth-century painters. Blake's true influence, however, did not become apparent till long after his death; it is still potent at the present day.

Almost as unsuccesful among his contemporaries was John Constable (1776–1837). A non – literary artist in an age of non – literary art, he nevertheless failed to give the public what it wanted. He was concerned above all with representing the varied effects of light in a landscape: light as it really was in England, not as Claude has seen it in the Campagna. His true originality is seen in his "sketches" (actually they are finished oil paintings) rather than in his full – dress versions of the same subjects. His greatness was recognized in France before he was noticed in England: in 1824 he exhibited in Paris, and in 1825 in Lille; both exhibitions were extremely succesful. As he became better-known in England, English landscape artists came to copy some of his tricks and mannerisms; but his most profound influence was on French painting. It was only after English art had received an injection of French Impressionism that his true significance came to be understood by English painters.

Joseph Mallord William Turner (1775–1851) is in many ways a complementary figure to Constable. Both were realists: but where Constable captured familiar effects, Turner sought after dramatic: such as storms, striking sunsets and romantic scenery; sometimes, indeed, he becomes merely theatrical and unconvincing. The conventional style of his early work assured its speedy recognition. In time, however, he became more and more intent on achieving his effects purely by the use of colour: outlines blur and vanish in his later paintings, until the effect at last is chaotic rather than ethereal. Turner has something in common with the French Impressionists (Claude Monet saw and was influenced by some of his pictures), but his influence on nineteenth century English painting is not obvious.

Neither Constable nor Turner founded a school of painting; and although there were excellent painters, such as Richard Parkes Bonington, among their contemporaries, English painting of the early nineteenth century did not centre on any movement or possess any unifying features. In the 'forties, however, a group of

artists, animated by high moral principles, by a devotion to the literal truth and by a somewhat romantic mediaevalism, united to oppose the trivial and the academic in art. The artists were Dante Gabriel Rossetti, (1828–1882), William Holman Hunt (1827–1910), and John Everett Millais (1829–1896), and their group was the Pre-Raphaelite Brotherhood. They were nothing if not literary artists and though their lurid colours, their unconventional presentation of religious subjects, and their excessive devotion to minute detail shocked the critics, their moral earnestness and the particular sentiments conveyed by their paintings recommended them to a wide public. They made their mark on architecture, on poetry, on political thought, and on the aesthetic standards of a whole generation: the hideousness of much that that generation produced has made it difficult for the twentieth century to do justice to the best work of the Pre-Raphaelites.

The calm that settled on English art as the Pre-Raphaelites became "respectable" was at length shattered by a quarrelsome American-born, Paris-trained artist, James Abbott McNeill Whistler (1843–1903). Although for some years a friend of Rossetti's he rejected all the Pre-Raphaelite standards, pouring elaborate scorn on the notion that a painting should point a moral or adorn a tale. The public liked moralizing pictures: Whistler set out to show the public that if it knew what it liked, it knew nothing about Art. He held that painters should seek to use formal composition and colour to suggest particular moods; nothing more clearly defined was permissible as subject-matter. Influenced by Japanese art he simplified and restricted the elements of his composition; but the titles of his pictures suggest a greater degree of abstraction than he achieved. Although he was not, strictly speaking, an Impressionist, his theories (which he expressed loudly and persistently) and those of the "Aesthetes" among whom he moved, opened the door to Impressionism in England.

To give expression to this, as to other allegedly new trends in English painting, the New English Art Club was founded in 1886. This was not a revolutionary body, nor did it produce any startlingly original work, but two very eminent artists, Philip Wilson Steer and Walter Richard Sickert, were closely associated with it.

Philip Wilson Steer (1860–1943) started as a pure Impressionist; in fact, he may be said to have made Impressionism respectable in England. As he developed, he assimilated into his work the influence of Constable and Gainsborough, and came to produce work that was at the same time traditional and modern in character. The sheer excellence of his painting disarmed criticism, and in 1910 he had the honour of being the first living artist to have his work exhibited in the Tate Gallery.

Walter Richard Sickert (1860–1942) represents the other aspect of Impressionism: the slightly shocking urban realism of Degas inspired his extremely informal nudes and grim North London interiors; and as Degas painted the ballet, so Sickert depicted the London music-halls.

Although Sickert himself produced much that is admirable, he inspired a good deal of painting that was rather dismal. In the first decade of the twentieth century, with Impressionism settling into an Academic technique, British art seemed to be becalmed: the Post-Impressionist Exhibitions of 1910 and 1911, in which the British public were first introduced to the work of Cézanne, Gauguin, Derain, and the other French artists who had gone beyond Impressionism, blew up a violent storm. The public and the critics vied with each other in the vehemence of their disapproval: but to many artists who had never been quite happy with Impressionism the Post-Impressionists, with their emphasis on structure and their original use of colour provided a vital new stimulus. Sickert's Camden Town Group (which included, among others, Harold Gilman) adopted the bold, new palette. Roger Fry (1866–1934) who had been largely responsible for organizing the exhibitions, was the apostle of Post-Impressionism in the highbrow literary circle in which he moved and which included such figure as Clive and Vanessa Bell. Perhaps the most distinguished painter to be influenced by this circle was Duncan Grant (born 1885); he has ever since remained remarkably true to the tenets he held at that time.

Matthew Smith (born 1879) came under the influence of the new French painting even before the exhibitions of 1910 and 1911. Having escaped from his native Halifax to study painting in France, he learnt so much from the Fauves and so little from English art that he can almost be considered as a French painter. No artist has ever been less concerned with meaning and subject-

matter: colour and design, sometimes colour alone, are the be-all and end-all of his art.

Augustus John (born 1878), one of the most outstanding figures in modern British painting, though essentially a traditional artist, learnt much from the Post-Impressionists, especially in the use of colour: some of his early work bears a curiously Pre-Raphaelite air, whereas his later painting is characterised by tremendous boldness and vitality. Unlike the Post-Impressionists, however, he does not make a science out of design.

Cubism, the natural consequence of Cézanne's method, was introduced into English art by Wyndham Lewis (born 1884), who founded the "Vorticist Movement" in 1914. As a movement it was not very succesful, but Lewis's work made an impression on a younger generation of painters, including the Scottish artists Colquhoun and McBryde.

The influence of Post-Impressionism, an essentially non-literary movement, is still not exhausted; but the first World War provided a strong stimulus to literary painting. Paul Nash (1893–1945), who was an official War Artist, depicted the battlefields in a formalized, almost Cubist, manner: but the content mattered as vitally as the form. After the war, Nash changed his manner completely a number of times, moving from Cubism to a free, representational style, then to a kind of surrealism; but in all his painting the emotive and intellectual content are of prime importance. In his later landscapes there emerges a sense of strangeness: a feeling that inanimate objects are instinct with a life of their own. This awareness is heightened by the contrast between natural and man-made objects. Both in his feeling about nature and in the idiom of his later pictures Nash is profoundly English: the cool, sharp colours, the linear method in design would have met with Blake's approval.

Graham Sutherland (born 1903) perceives like Nash, intimations of life in stocks and stones and trees; but his ominous landscapes, as well as his scenes of furnaces or of bomb-damage, are bathed in deeper colours than most contemporaries use. The influence of Samuel Palmer, the Surrealists, and Picasso fuse to produce an original and very English manner. But the English tradition that best explains Sutherland is the tradition of English Romantic poetry rather than that of English painting.

With Sutherland, Henry Moore (born 1898) must be mentioned, for although he is primarily a sculptor, his pen-and-wash drawings seem to do for the human figure what Sutherland does for inanimate objects. That is to say, his figures are instinct, not with the life of ordinary human beings, but with the life the artist would sense in a stone.

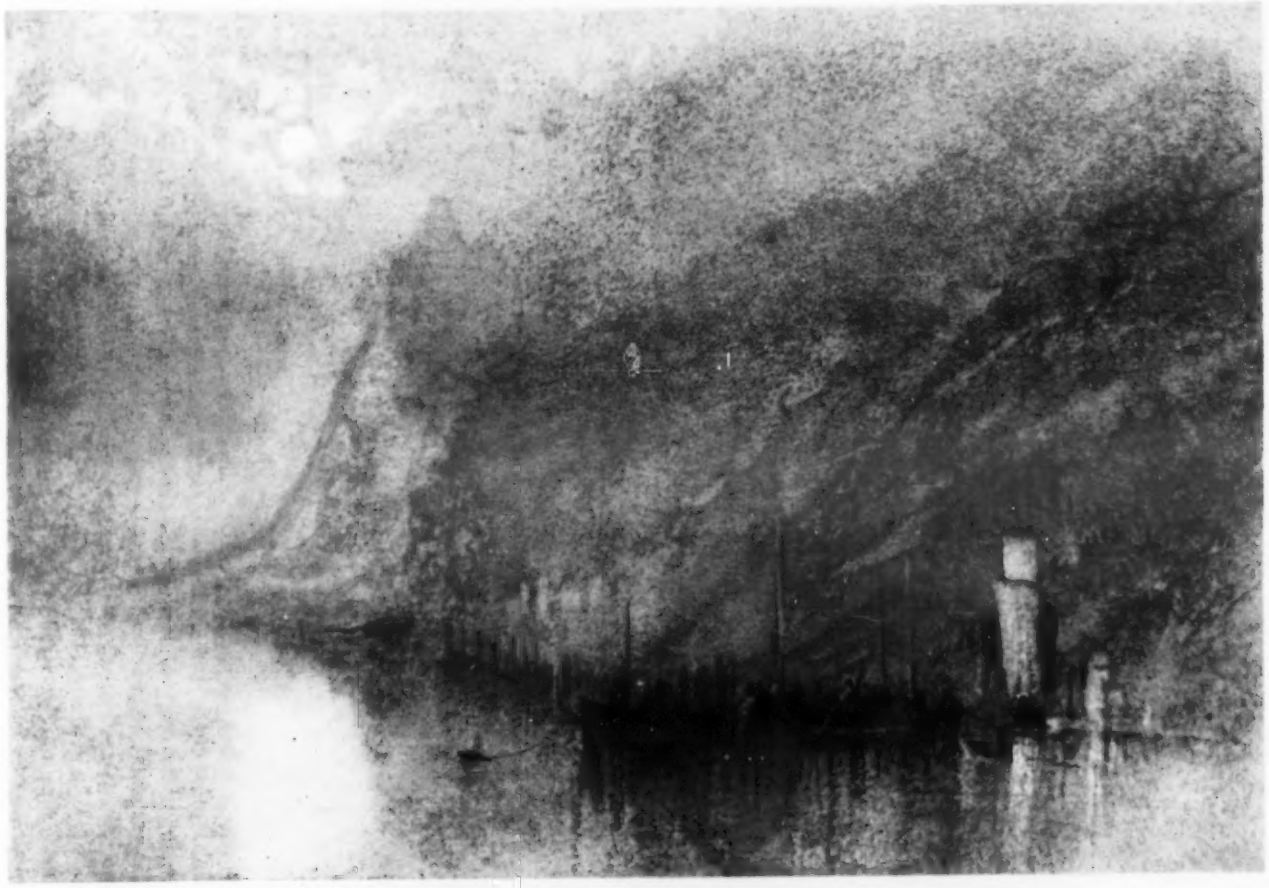
The immensely accomplished, if sometimes facile, painter John Piper (born 1903) brings to his painting of country-houses, Baroque palaces and Victorian churches, sometimes a sense of mystery akin to that which Nash and Sutherland find in a landscape, sometimes a merely theatrical sense of doom and decay.

Stanley Spencer (born 1891) is another consciously English and at the same time literary artist. His inspiration is largely religious; but religious subjects present themselves to him against the background of modern life. His manner suggests an od mixture of Blake, the douanier Rousseau and the Pre-Raphaelites: he recalls the latter not only in the intensity of his greens, but also in a good deal of his detail. At the same time there is more than a hint of surrealism about his dreamlike compositions.

Paul Nash, Sutherland, Moore, Piper and Stanley Spencer although in no sense a "school", have produced a solid body of work representative of their time, and many artists including such diverse talents as Edward Burra (born 1905) and Michael Ayrton (born 1921) have shown affinity to them. At the same time, the non-literary, Post-Impressionist current has been represented by Ben Nicholson (born 1894) an abstract artist of everdeveloping techniques, and Frances Hodgkins (1870–1947) who in the last years of her life began to produce quite outstandingly good painting. Victor Pasmore (born 1908) has recently abandoned his accomlished neo-Impressionism in favour of abstraction.

It is still too early to write of the painters who have come to the fore since the war. There has not, as was predicted, been a great flowering of a national school: the influence of Paris has remained overwhelmingly strong. But if the 1950's are not proving to be a golden age of English painting, they are at any rate an age of liveliness and variety.

AUGUST JOHN
Zeichnung
By Permission of The National Museum of Wales



WILLIAM TURNER, STUDIE VOM RHEIN / STUDY OF THE RHINE
Reproduced by courtesy of The British Museum, London

WILLIAM BLAKE DER WALD DER SELBSTMÖRDER / THE WOOD OF THE SELF-MURDERERS
Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London

RUDOLF PFEFFERKORN

DIE MODERNE ENGLISCHE MALEREI

VORLÄUFER MODERNER GESINNUNG

WILLIAM BLAKE

»Die unberechtigten Angriffe gegen mich werden mich nicht von meiner Verpflichtung gegenüber der Kunst abbringen können ... Die Royal Academy hat meine Entwürfe von der Ausstellung zurückgewiesen, und die British Institution ist in diesem Jahre jenem Beispiele mit einer schriftlichen Resolution gefolgt. Ich lade die Herren, die zu den Unterzeichnern dieser Resolution gehören, zu einer Besichtigung der abgelehnten Arbeiten ein. Man hat verbreitet, meine Bilder seien in ihrer Überspanntheit das Gekritzel eines Wahnsinnigen. Ich fordere für mich die Gerechtigkeit, vor einer solchen Entscheidung den Sachverhalt gründlich zu prüfen.«
Diese Worte stammen nicht aus der Feder eines Mitglieds der Pariser Gruppe von 1874, sondern sind ein Teil jenes Manifestes, das der englische Künstler William Blake im Jahre 1809 verfaßte. Die königliche Akademie lehnte hier im besonderen seine neuartigen Versuche in Tempera ab: im allgemeinen jedoch traf sie

in Blake einen Künstler, der gegen den Traditionsstil revoltierte und seine expressiven Gesichte ohne Rücksicht auf den herrschenden Akademiestil zu Papier brachte.

Wer war dieser William Blake? Sein Leben und die Zeitumstände sind absonderlich genug. Als Zeitgenosse des Spaniers Francisco Goya gehört er zu jener Generation, die in der Welt des Ancien Régime aufwuchs und die Zeichen einer neuen Zeit schon in sich trug. Von seiner Umwelt wurde Blake kaum verstanden; als Künstler erlebte er einen Mißerfolg nach dem anderen. Er hatte, 1757 geboren, den Beruf eines Stechers erlernt und nach dem Besuch einiger Privatateliers seit 1778 schließlich die Akademie absolviert. Von 1784 bis 1787 versuchte er sich im Kunsthandel, den er jedoch bald wieder aufgab, um als Maler und Schriftsteller zu leben. Seine erste Buchillustration (zu Edward Young's »Night Thoughts«) wurde bereits ein Fehlschlag; seine Ausstellung, die er im Sommer 1809 als Rechtfertigung gegenüber der Akademie arrangierte, erweckte kaum allgemeineres Interesse. Durch das folgende Jahrzehnt scheint er sich recht und schlecht hindurchgehungert zu haben; erst zu Beginn der zwanziger Jahre fand er einige Gönner. An Blakes Bahre – er starb am 12. August 1827, knapp ein Jahr vor Goya – standen nur wenige Freunde.

Blakes Gegner haben ihm mangelnde künstlerische Ausbildung und seinen Arbeiten das Fehlen objektiver Naturbeobachtung vorgeworfen. Er studierte den menschlichen Körper nicht nach der Natur, sondern verwendete stets Formen zweiter Hand, wenn er die Gestalten aus Zeichnungen und Stichen alter Meister, meistens Michelangelos, entlehnte. Niemals erreichte er auf diesem Wege sein Vorbild. Aber dies war auch nicht seine Absicht. Die einzelnen Bildungen werden bei Blake beherrscht von einer geistigen Haltung, die wir heute Surrealismus nennen würden. Seine »Weltschöpfung« (Whitworth Art Gallery, Manchester) mag in Einzelheiten an Michelangelo erinnern: im Ganzen ist sie jedoch spiritueller als die Fresken des Florentiners. Blake war der hervorragendste Phantasiekünstler seiner Epoche.

»Er war so vertraut mit Engeln wie Reynolds mit Admiralen«, hat E. Newton von Blake gesagt. Blake besaß das zweite Gesicht: als der Vierzehnjährige bei dem Londoner Stecher William Ryland in die Werkstatt eintrat, äußerte er nach der Vorstellung nachdenklich zu seinem Vater: »Dieses Antlitz . . . es sieht aus, als ob Ryland nur lebte, um gehängt zu werden.« Zwölf Jahre später fälschte Ryland Wechsel und wurde tatsächlich gehängt. – Blake benötigte für seine Visionen keinerlei Trancezustand: sie kamen ihm, wo er stand und ging, und befähigten ihn, eine Welt sichtbar zu machen, deren Sprache seit dem Ausgang des Mittelalters nicht mehr verstanden worden war, während die anderen Künstler sich darauf beschränkten, die alltägliche und sattsam bekannte Welt zu kommentieren. Bei Blake vermißt man jeglichen Anklang an jenes Universum, das sich die nachmittelalterliche Welt erarbeitet hatte. Das Symbol tritt an die Stelle des Gegenstandes, für die Gleichgesinnten mystisch ergreifend und verständlich, für die nur Erdverhafteten bedeutungslos.

Francisco Goya beherrschte die graphischen und malerischen Techniken mit einer vollendeten Meisterschaft, die der Engländer nie erreichte. Vielleicht aber war es gerade Blakes Stärke, daß er seine Gesichte naiv, ohne technisches Raffinement wiedergab.

Sein Leben fiel in die unruhigste Periode britischer Geschichte: bei seiner Geburt hatte der Siebenjährige Krieg gerade begonnen, im Jünglingsalter erlebte er den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und als Mann sah er die dauernden und wechselvollen Kämpfe gegen die Französische Revolution und Napoleon I., der die Blockade über England verhängte. Die Lebenshaltungskosten stiegen über das Doppelte. Nach Napoleons Sturz 1815 gingen die sozialen Kämpfe weiter: 1826 zerschlugen die erbitterten und hungernden Weber von Lancashire in drei Tagen an tausend mechanische Webstühle. Arbeitslosigkeit breitete sich aus: Die Zahl der englischen Bevölkerung hatte sich in sieben Jahrzehnten von sieben auf vierzehn Millionen erhöht. Blake lebte in jener Zeit, als unsere heutige Welt geboren wurde, zu Beginn der »Industriellen Revolution«. Dreißig Jahre nach seinem Tode erinnerte sich einer seiner wenigen Schüler, Samuel Palmer, seiner mit den Worten: »Sein Ziel war redlich, sein Wandel aufrecht und seine Bedürfnisse waren gering; so war er frei, hochherzig und glücklich: er war ein Mann ohne Maske.«

Blakes Vermächtnis fand in Samuel Palmer (1805 bis 1881) wenigstens einen Künstler, in dessen Werk hier

und da seine dramatische und oft undisziplinierte Kraft Auferstehung feierte. Palmer war, abgesehen von einigen wohlmeinenden Ratschlägen seines Schwiegervaters John Linnell, der ihn 1824 bei William Blake einführte, im wesentlichen Autodidakt; so vermochte die vergeistigte und durch keinerlei technische Raffinessen erlahmte Schöpferkraft Blakes gerade bei ihm auf fruchtbaren Boden zu fallen. Neben einer Gruppe von Gemälden, die großenteils pastorale Motive zeigen, schuf Palmer Graphiken und Radierungen, die – wie der »Herbstmond« im Oxforder Ashmolean Museum – an jenseitige Bezirke anklingen lassen. Etwas von Blakes Phantasie lebte hier fort.

JOHN CONSTABLE

Von ganz anderer Art waren Begabung und Bedeutung John Constables, der annähernd zwanzig Jahre (1776) nach William Blake geboren wurde. Durch ihn wurde die englische Landschaftsmalerei zu einem bedeutenden Faktor europäischer Kunstentwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Anfänge britischer Landschaftskunst führen etwa in die Tage Gainsboroughs zurück, von dem man sagt, er habe Porträts gemalt, um leben zu können – und gelebt, um Landschaften zu schaffen. Von hier führt eine klare und stetige Entwicklung über John Robert Cozens und Thomas Girtin zu John Constable. Während ein so namhafter Aquarellist wie John Sell Cotman sein beachtliches Talent dazu mißbrauchte, gefällige Verkaufsbilder zu malen, machte Constable niemals Konzessionen an den Publikumsgeschmack. Seine revolutionären Neuerungen erschienen – im Gegensatz zu Blake oder Turner – bereits der nächsten Generation selbstverständlich. Sein Hauptinteresse wandte sich den flüchtigen Erscheinungen des Lichtes zu, das für seine Bilder zu einem bewegungstragenden Element wurde. Dabei bediente er sich einer abgekürzten Pinselhandschrift, wie sie einer Welt, die noch immer Claude und Poussin vergötterte, von geradezu erregender Vehemenz erscheinen mußte. Wir wissen, daß auch Constable, so sehr er das Primat der Natur als Lehrmeisterin der Künste verfocht, hier und da bei den Großen der Vergangenheit verwandte Züge aufspürte. Zeitlebens blieb Constable etwa P. P. Rubens verpflichtet, dessen Landschaften, die er in der Ausstellung der British Institution von 1815 studierte, ihm als Offenbarung erschienen: das Atmosphärische und Elementare dieser flämischen Meisterwerke zog ihn in seinen Bann: »Rubens berauschte sich an elementaren Erscheinungen: an einem Regenbogen in einem belebten Himmel, an durchbrechenden Sonnenstrahlen, an Mondlicht und Meteoren – und verband das Tosen reißender Ströme mit Wind und Wogen.«

Erst verhältnismäßig spät – im Alter von 23 Jahren – hatte Constable sein Studium an der Akademie begonnen. Zehn Jahre benötigte er, um sich die technischen Grundlagen der Malerei anzueignen; im Jahre seiner ersten Ausstellung (1802) wurde der fast gleichaltrige William Turner bereits zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste gewählt! Constables Leben ist arm an Ereignissen; mit unbeirrbarem Glauben an seine Berufung ging er seinen Weg, der ohne äußere Anerkennung und reich an Enttäuschungen war. Dem flachen Lande, der Natur gehörte seine Liebe: aber er hat diese Natur völlig neu gesehen und jene Auffassung begründet, die in der zweiten Jahrhunderthälfte Schule machen sollte. Die Tatsache, daß Gräser und Pflanzen grün sind, mußte erst einmal entdeckt werden: als Constables Freund und Gönner Beaumont, der ein begeisterter Verehrer Claudes war, das volle Braun einer Cremoneser Geige als den vorherrschenden Ton eines guten Landschaftsbildes bezeichnete, legte der Künstler ein solches Instrument schweigend ins Gras. Zu den wenigen Zeitgenossen, die das Wesen der Kunst Constables rasch erfaßten, gehörte der Franzose Charles Nodier, der in seinem Reisetagebuch seine Eindrücke von der Akademieausstellung 1821 notierte, in deren Mittelpunkt Constables »Heuwagen« stand: »Das höchste Lob gebührt einer großen Landschaft Constables, der die älteren und die neueren Meister nur sehr wenig an die Seite zu setzen haben. In der Nähe besehen verletzen derb aufgesetzte Farbflecken Gefühl und Auge; tritt man nur wenige Schritte zurück, so erblickt man eine malerische Landschaft... Hier ist Wasser, Luft und Himmel: das ist Ruysdael, Wouwerman oder – Constable.« Die Fähigkeit, eine Augenblicks-Situation zu erfassen, das Festhalten treibender Wolkenbänke, huschenden Sonnenlichts, die Deutung von Wetter und Klima durch Licht und Farbe: das hatte vor Constable niemand ver-

sucht. Das wirkliche Wesen der Landschaftsmalerei sah er in einer Folge momentaner Effekte und Bewegungen. Damit erweckte er den Geist zum Leben, der der Welt den Impressionismus schenken sollte, nicht in England selbst, sondern jenseits des Kanals. – Zu Constables besten Arbeiten gehören die riesigen Farbstudien zum »Heuwagen« (1821) und zum »Springenden Pferd« (1825) (135 zu 175 cm) im Victoria & Albert Museum: sie sind von einer impressionistisch-lockeren Technik und Frische, die die in gleicher Größe ausgeführten Gemälde (National Gallery, London) nicht mehr besitzen. Constable bemühte sich, die für die Akademieausstellungen bestimmten Werke dem Zeitgeschmack zwar nicht anzupassen, aber die Ausführung doch etwas glatter und ruhiger in der Oberfläche zu halten. Gleichfalls im Victoria & Albert Museum sind seine Werke: »Sommernachmittag nach einem Regenschauer« (um 1828) und die »Bucht von Weymouth«, in denen er den Impressionisten so nahe wie selten ist; Constable spiegelt die Natur nicht im sonntäglichen Gewande wie die deutschen Romantiker jener Zeit, sondern gestaltet das Drama der Elemente und des Lebens im Bilde der Natur. Man darf nicht übersehen, daß er die starke Leuchtkraft und atmosphärische Wirkung seiner Studien und Gemälde nicht auf weißer Leinwand, sondern auf ockertonig präpariertem Grund erzeugte! Kein Studienobjekt erschien dem rastlosen Geiste zu gering: mit oft rasch improvisierender Malerei warf er Wolkenstudien und -szenerien aufs Papier, von denen wir annähernd fünfzig kennen, und vermerkte auf der Rückseite Tageszeit, Windrichtung und Wetterangaben. Die Arbeiten seiner letzten Jahre nahmen einen stürmischen, oft gewaltsamen Charakter an: wie das Aquarell »Stonehenge« (Victoria & Albert), der »Cenotaph« (National Gallery) und die ganz modern anmutende Sepiazeichnung der Kirche von Dedham am Stour (Victoria & Albert).

Im Jahre 1824 erschien Constables »Heuwagen« im Pariser Salon: das Bild löste eine Sensation unter den französischen Künstlern und Kritikern aus. Eugène Delacroix übermalte den Hintergrund seines im gleichen Salon befindlichen »Gemetzel von Scio« unter dem Eindruck des englischen Gemäldes. König Karl X. verlieh Constable eine Goldmedaille. Das »Springende Pferd« errang im nächsten Jahre in Lille für den Künstler eine zweite Goldene. Die Begeisterung der jungen Franzosen war grenzenlos, Constable erschien ihnen als Symbol ihres eigenen Kampfes gegen den Akademiestil und als Messias der neuen Kunst. Für den »Heuwagen« wurde ein Preis von 400 £ gezahlt, den Constable im eigenen Lande nie hätte erzielen können. Die Kunsthändler Arrowsmith und Schroth verkauften in Kürze 27 Bilder des Meisters in Paris. »Verachten Sie die Schuldogmen und lassen Sie so stark wie möglich das Herz sprechen«, schrieb Constable in diesen Tagen des Erfolges an seinen englischen Gönner John Fisher.

In England selbst ging die Ablehnung Constables zunächst weiter. Einige Pressestimmen griffen ihn haßerfüllt an: der Kritiker des »Observer« und des »Morning Chronicle« wurde in seinen Ausfällen gegen Constable so persönlich, daß die Redaktionen ihn schließlich abberufen mußten. Die Ausgabe einer Mappe von Schabkunstblättern nach einer Reihe seiner Werke erwies sich als finanzieller Mißerfolg. Und als Constable endlich nach häufiger und vergeblicher Kandidatur zum Mitglied der Akademie der Künste (1829) gewählt wurde, verwandelte sich auch diese Ernennung in eine Demütigung: der Präsident Lawrence gab ihm deutlich genug zu verstehen, daß er sich glücklich schätzen müsse, noch vor einigen Historienmalern, die auch auf der Warteliste standen, gewählt worden zu sein. »Ich leide noch immer an dieser Auszeichnung«, schrieb der Künstler an seinen Kollegen Leslie.

R. P. BONINGTON

In seinen Landschaften verwandt mit Constable erscheint Richard Parkes Bonington (1801–28). Auch er wurde in Frankreich eher anerkannt als in England: nach seinem Studium an der École des Beaux Arts und im Atelier des Barons Gros erregte er in den Salons von 1822 und 1824 großes Aufsehen. Seine Landschaften sind voll fließender Atmosphäre. Die letzten Jahre brachte er in Venedig zu und schuf hier große Veduten (z. B. die »Piazzetta« in der Wallace Collection). Auch als Historienmaler ragt er hoch über das zeitgenössische Niveau hinaus; er ist ein Meister des Lichts, das er über die Seidengewänder hingleiten und mit ihrer Farbsubstanz sich vermählen läßt. Bonington, ein glänzender Kolorist, meistert mit scheinbarer Leichtigkeit rein historische

Szenen wie »Franz I. und Margarete von Navarra« (Wallace Collection) durch die Kostbarkeit der Farbe und eine dynamische Kraft in Pinselführung und Komposition. Ist es nicht beinahe selbstverständlich, daß Eugène Delacroix sich zu Bonington hingezogen fühlte?

W. TURNER

Die Kunstgeschichte wird Constable immer in einem Atemzug mit William Turner (1775–1851) nennen, wie sie immer Gainsborough und Reynolds oder Leonardo und Michelangelo als Geistesverwandte gemeinsam überliefern wird. Verblieb Constable zeitlebens im Bereiche seiner engeren Heimat, so eilte Turner mit dem Skizzenbuch in der Hand durch ganz Europa. In seiner Sicht erschienen die Dinge wesentlich anders als in den Augen der übrigen Künstler der Zeit: er war ein Mystiker, ein schöpferischer, nicht nachschaffender Geist; ein in Licht und Farbe gestaltender Epiker.

Turners Werk ist nicht einheitlich in sich. Noch die Arbeiten des Dreißigjährigen tragen einen traditionalistischen Zug, der an die Schule Claudes gemahnt. Sein Erfolg in der Öffentlichkeit war – ganz im Gegensatz zu Constables – rasch und durchschlagend: schon im Alter von 27 Jahren widerfuhr ihm die Ehre, zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste erwählt zu werden. Mit spielender Sicherheit traf Turner den damals herrschenden Geschmack. Später wandte er sich völlig neuen Bereichen künstlerischer Gestaltung zu und ließ die Auffassung seiner eigenen Zeit weit hinter sich. Turner begann sein Studium gemeinsam mit Thomas Girtin im Hause eines Kunstfreundes, Dr. Monro. Diese ersten Arbeiten sind vorwiegend topographisch und verraten lediglich das Streben nach Beherrschung der technischen Mittel. Schon im Jahre 1790 trat Turner mit seinen Arbeiten zum ersten Male an die Öffentlichkeit: bis zu seinem Tode im Jahre 1851 zeigte er in der Royal Academy nicht weniger als 259 Werke. Seine Reisen führten ihn 1802 nach Frankreich und in die Schweiz: Die Alpenwelt beeindruckte ihn zutiefst und vermittelte ihm Anregungen, wie dies vorher bei J. R. Cozens und J. W. von Goethe, nach ihm bei Auguste Rodin und einer Reihe englischer Moderner der Fall war. 1817 besuchte Turner Holland und Belgien und im Anschluß daran den Rhein. Zwei Jahre später betrat er zum ersten Male italienischen Boden, um in den Jahren von 1835 bis 1845 einen immer größer werdenden Teil des Jahres besonders in Venedig zu verbringen. – Unter dem angenommenen Namen Booth starb Turner einsam in einem Häuschen des Londoner Vorortes Chelsea. Sein feudales Stadthaus mit der angebauten Gemäldegalerie stand indessen leer. Bei Tagesanbruch erhob er sich und stieg, in eine Decke gehüllt, auf das Dach seines Hauses, um die Himmelsfärbungen im Osten zu beobachten. Sein beträchtliches Vermögen vererbte er einer Stiftung zur Unterstützung armer Künstler. Die Mitwelt bewahrte ihm gegenüber Gerechtigkeit, obgleich man seine Werke letzter Hand nicht mehr zu verstehen vermochte: er wurde in der St. Pauls Kathedrale neben Sir Joshua Reynolds beigesetzt.

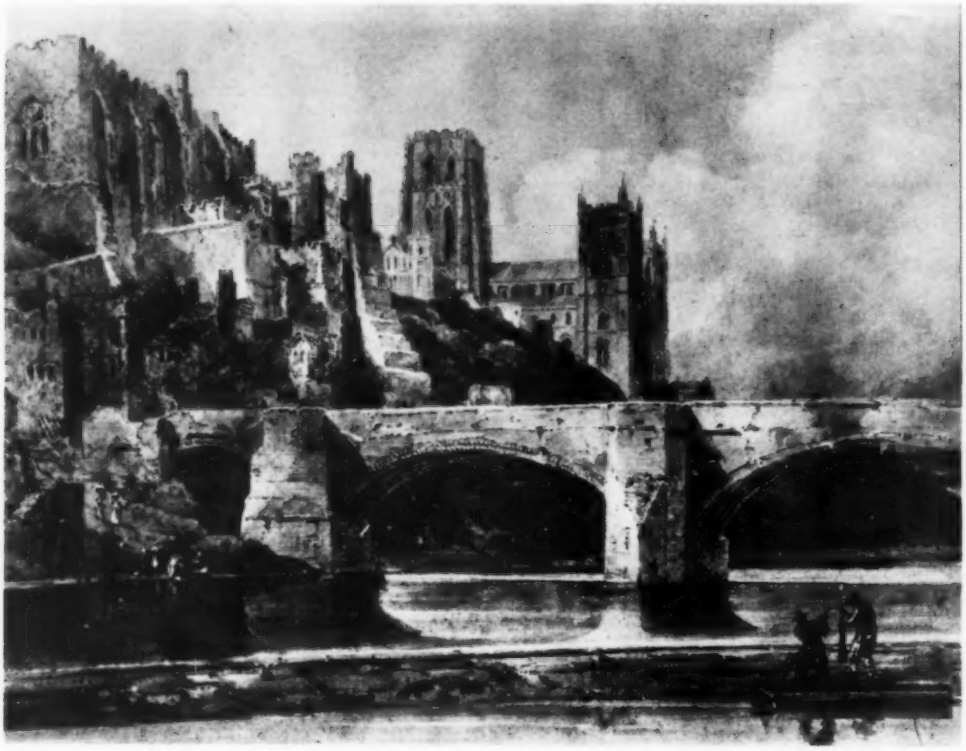
Die stilistische Entwicklung im Werke Turners hebt mit Arbeiten im Stile Claudes an, den er womöglich noch überbieten wollte. Hierher gehören die Gemälde »London, von Greenwich aus gesehen« und »Die Göttin der Zwietracht im Garten der Hesperiden« (Tate Gallery), das auf der Folie des Landschaftsapparates des späten 17. Jahrhunderts aufgebaut ist und das Ensemble der großen Franzosen dieser Epoche spiegelt; Turners Arbeiten dieser Zeit erinnern in der Synthese von Bauwerken mit der Natur gelegentlich an Antonio Canale, sind jedoch mit geringerer Präzision und mehr Gefühl für das Atmosphärische gemalt. Noch Turners »Schiffswrack« von 1805 (Tate) zeigt starke holländische Reminiszenzen in den buntfarbigen Röcken der bäuerlichen Typen in den Rettungsbooten und kam dem Publikumsgeschmack weit entgegen.

Die Wende machte sich in den Aquarellen des Künstlers bereits gegen Ende des Jahrhunderts, in den Gemälden etwas später bemerkbar. Eine neue Lichtauffassung beginnt in immer stärkerem Maße seine Bilder zu beherrschen. Die Gemälde dieser Übergangsperiode erscheinen oft improvisiert, wie z. B. »Die Brücke von Caversham« mit den Kühen im Wasser (Tate); große Partien des Himmels bleiben in der mattfarbigen Tonigkeit der präparierten Leinewand stehen, die auch im Wasser dominiert; die Farben sind sehr dünn aufgetragen. Die Bilder dieser Epoche machen einen äußerst lebensvollen und frischen Eindruck. Die römische Szenerie erscheint auf einer Reihe von Gemälden dieser Jahre (»Titus-

bogen und Campo Vaccino«, 1820, Tate): entspricht die Idee hier noch durchaus der Claude'schen Tradition (z. B. »Verfall des Römischen Weltreichs«, London, und »Campo Vaccino«, Louvre), so begegnet uns hier doch schon eine neue Verteilung der großen Licht- und Schattenmassen, die als Farbwerte, unabhängig vom Gegenstand des Bildes, ein Eigenleben führen. Die nervöse Pinselführung und der Gebrauch des Spachtels offenbaren eine vollkommen undoktrinäre Technik. Als Turner zwei Jahrzehnte später (1840) im »Konstantinsbogen« ein ähnliches Sujet behandelte, war es nur mehr Experiment für reinmalerische Probleme.

»The public think he is laughing at them, and so they laugh at him in return«. Mit diesen Worten kennzeichnet John Constable die Situation, in der sich Turner in seinem letzten Lebensabschnitt befand. Selbst Constable sah sich oft außerstande, dem Gedankenfluge seines Zeitgenossen zu folgen: »As to Turner, nothing can reach him, he is in the clouds«. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens entfaltete Turner seinen persönlichsten Stil. In den Aquarellen besonders erscheint das Hell-Dunkel einem zauberhaften Farbbilde geopfert. »Turner zeigt einige goldene Visionen, die prächtig und schön sind; aber sind sie schon Visionen, so bleiben sie doch noch Kunst, und man könnte mit solchen Bildern im Heim leben und sterben ... Turner hat sich selbst übertroffen; seine Gemälde sind ganz farbiger Duft, der sich in Luft verflüchtigt« (Constable). Die Tate Gallery enthält die besten Beispiele seiner späten Arbeiten. »Die Themse, von der Waterloo-Brücke aus gesehen« (1840): ein Fluidum von Nebel und Dampf, wo die Struktur auf ein Minimum reduziert und nur durch sublime Farbklänge gekennzeichnet ist (Monet vermochte ein halbes Jahrhundert später diesem Thema nichts Neues mehr hinzuzufügen!). Der berühmte »Schneesturm mit signalisierendem Dampfer« (1842): ein Tosen der Elemente, in denen jeglicher Kontur verklingt. In der rotierenden Turbulenz der Massen, die grün, blau und ocker tönen, bleibt als festes Element nur der dunkle Ton des Schiffsrumpfes und der helle Klang des Segels zurück. Den »Morgen nach der Sintflut« (1842), den Turner selbst mit dem Titel »Light and Colour – Goethe's Theory« bezeichnet, gestaltet mit Licht und Farbe ein ohrenbetäubendes Getöse des Weltalls: ein Präludium des Jüngsten Tages, an dem Wirklichkeit, göttlicher Wille und Unbewußtes wieder eins werden. Die erste bekannte Versinnbildlichung der Eisenbahn gelang dem Meister in seinem Gemälde »Regen, Dampf und Tempo« (1844, National Gallery). Der »Anstich des Schmelzofens« (1847) ist eine Symphonie roter, violetter und weißgelber Töne mit blauer Atmosphäre, viel kühner als Menzels »Eisenwalzwerk«, das ein Menschenalter später entstand. Als eines der grandiosesten Gemälde Turners darf man den »Sonnenaufgang mit Meeresungetüm« (1845) bezeichnen: hier ist die Vergeistigung des in Farbe am weitesten getrieben. Chromgelb, Violett und Krapplack begleiten die Verwandlung des Naturgegenstandes.

RICHARD PARKES BONINGTON, FRANÇOIS I AND MARGUERITE DE NAVARRE
Wallace Collection, London



THOMAS GIRTIN, KATHEDRALE VON DURHAM / DURHAM CATHEDRAL
Whitworth Art Gallery, Manchester; Foto: A. C. Cooper

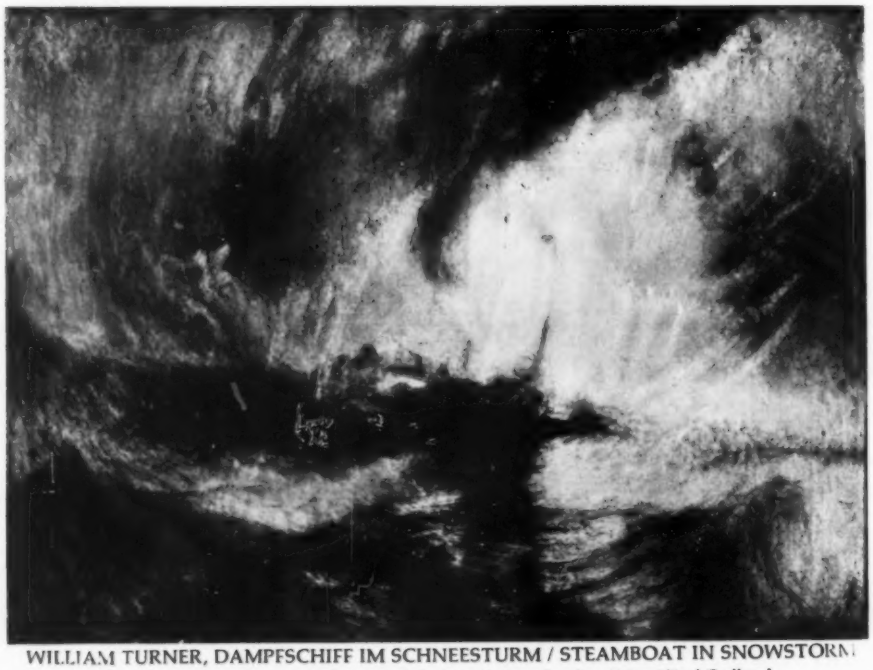
WILLIAM TURNER, ROM, TRIUMPHBOGEN DES TITUS / ROME, THE ARCH OF TITUS
Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London; Foto: Alfred Carlbeach

JOHN CONSTABLE, KATHEDRALE VON SALISBURY / CATHEDRAL OF SALISBURY

Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London

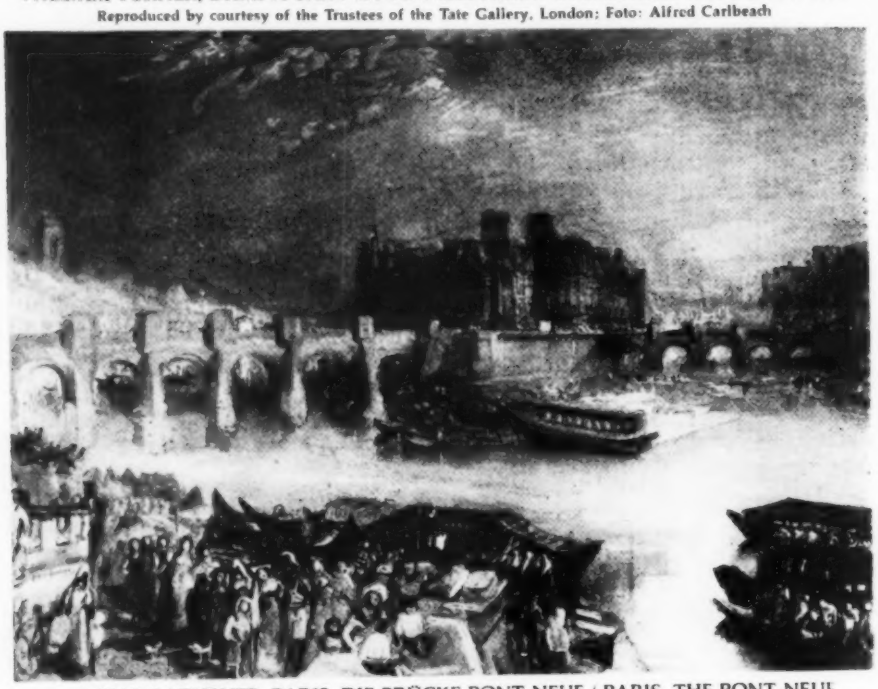
RICHARD PARKES BONINGTON, FISCHER AN DER NORMANNISCHEN KÜSTE
FISHER-FOLK ON THE COAST OF NORMANDY

Mit freundlicher Genehmigung «Museum and Art Gallery» of Nottingham; Foto: Spencer



WILLIAM TURNER, DAMPFSCHIFF IM SCHNEESTURM / STEAMBOAT IN SNOWSTORM

Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London; Foto: Alfred Carlbeach



WILLIAM TURNER, PARIS, DIE BRÜCKE PONT-NEUF / PARIS, THE PONT-NEUF

British-Museum, London

WHISTLER UND SICKERT

WHISTLER

Das Vermächtnis Constables war in England auf einen zunächst unfruchtbaren Boden gefallen. Daß er in der Wertschätzung der Kunstsammler und -freunde stieg, beweist die hohe Anzahl der Fälschungen, die schon kurz nach seinem Tode in den Handel kamen, so daß sein Sohn bereits 1869 schrieb: »Es laufen mehr Fälschungen um als sonst üblich. Auf ein echtes Bild kommen sechs Falsifikate.« Aber bis auf wenige Ausnahmen fand er keine künstlerische Nachfolge. Die Landschafter verloren auf der britischen Insel fast jede Anerkennung: im Laufe der fünfundzwanzig Jahre nach Constables Tode wurden nur zwei Vertreter dieses Fachs zu Mitgliedern der Kunstakademie gewählt. England wandte sich den figuralen Praeraffaeliten zu.

Ganz anders gestaltete sich die Situation in Frankreich. Hier war Constable verstanden worden, hier machte er Schule. Nach dem Ende der napoleonischen Aera trat in Paris immer stärker eine Richtung hervor, die den akademischen und klassizistischen Stil bekämpfte. Führer dieser Bewegung waren Eugène Delacroix und Théodore Géricault, dessen »Floß der Medusa« in London 1821 viel beachtet wurde. Die Begeisterung für Constable, die von seinem »Heuwagen« im Salon von 1824 ausstrahlte, nahm einen direkten Einfluß auf eine Gruppe von Künstlern, die sich um die Jahrhundertmitte zur Schule von Barbizon zusammenschlossen; besonders nachhaltig wirkte Constables Einfluß auf Camille Corot und auf Charles François Daubigny. Dupré und Troyon studierten Constables Werke in London. Wie sehr Daubigny die Lehre des Engländers begriffen hat, zeigt sein Ausspruch: »Wir können nie genug Licht in unsere Bilder bringen.« Von der Schule von Barbizon ging das Vermächtnis Constables auf Gustave Courbet, Edouard Manet und die Impressionisten über, die sich in der Anspruchslosigkeit des Sujets und der differenzierten Darstellung der Lichterscheinungen mit Constable trafen. Besonders Claude Monet erscheint dem Engländer Constable in seiner Vorliebe für atmosphärische Stimmungen und optische Phänomene verpflichtet.

Es ist das Verdienst James Mac Neill Whistlers, den auf John Constable sich gründenden und in Paris vollendeten Impressionismus französischer Prägung nach England gebracht zu haben. Whistler wurde im Staate Massachusetts in den USA im Jahre 1834 geboren und gelangte nach Umwegen über Petersburg und Washington 1855 nach Paris. Hier studierte er unter Gleyre, in dessen Atelier sich Monet, Sisley, Renoir und Bazille begegneten. 1859 kam Whistler nach London.

Mit Edouard Manet verband ihn eine tiefe Verehrung des Velazquez; die feine Skala von Tonwerten, die das Werk des Spaniers den Künstlern seit der Jahrhundertmitte so interessant erscheinen ließ, verschmolz Whistler mit einer virtuosen Kunst des Weglassens und Vereinfachens. Beinahe noch wesentlicher für seinen Stil war die japanische Kunst, deren dekorative Vorzüge Whistler während seines Pariser Aufenthalts studierte. Der ornamentale, vorwiegend zweidimensionale Charakter der Arbeiten Hokusais und Hiroshiges ließen Whistler das Unwesentliche des Bildgegenstandes und die Stärke der reinen Kunstform erkennen. »Art for Art's Sake!« lautete der Kampfruf Whistlers — l'Art pour l'Art. Diese Parole mußte im victorianischen England, das weitgehend unter dem Eindruck der Praeraffaeliten (Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti) stand, revolutionierende Wirkung haben. Absichtlich gab Whistler seinen Gemälden Titel, die die reinmalerischen Werte hervorhoben: das berühmte Bildnis seiner Mutter nannte er »Arrangement in Schwarz und Grau« und seine dekorativen Landschaften etwa »Nocturno in Blau und Silber«. Eines seiner schönsten Kinderbildnisse, das Porträt Miß Cicely Alexander (Tate Gallery), lebt unter der Bezeichnung »Harmonie in Grau und Grün« weiter. Hier wird offensichtlich, daß Whistler selbst über die impressionistische

Gruppe hinausging und vor Cézanne und Gauguin das Fundament einer Kunstanschauung legte, die für das 20. Jahrhundert verbindlich wurde. Zu diesem »Art for Art's Sake« trat eine sehr selbstbewußte und bohèmehaft persönliche Haltung: dadurch riß er eine Kluft zwischen Künstlern und Publikum auf; er verstimmte den »Mann auf der Straße« und geriet in einen folgenschweren Streit mit John Ruskin, dessen anerkannte Stellung als Kunstrichter jener Zeit Whistler nicht respektierte. Ruskin hatte ihm vorgeworfen, daß er dem Publikum einen Topf voll Farbe ins Antlitz schleudere, und ihn schließlich einen Narren genannt. Whistler strengte ein Verfahren wegen Beleidigung an. Das Urteil war beinahe salomonisch: Ruskin wurde zur Zahlung einer Strafe in Höhe eines Farthing (d. i. der vierte Teil eines Penny's, damals ungefähr zwei Pfennige wert) verurteilt. Beide Parteien fühlten sich beschämt und moralisch geschlagen. Da Whistler die Kosten des Verfahrens zu tragen hatte, war er zunächst finanziell ruiniert. Aber das absolute Urteil Ruskins in Kunstdingen war in Frage gestellt. Zugleich zeigte dieser Prozeß eine gewisse Krisis der Kunstkritik schlechthin auf: es gab keine unbedingte »Norm« mehr bei der Beurteilung von Kunstwerken. Der persönliche Geschmack erhob sich über die Konvention. Der avantgardistische Maler wurde eine wesentliche Figur des modernen Kunstlebens und befand sich in ständigem Gegensatz zur sog. akademischen Partei, deren Prinzipien sich mit fortschreitender Entwicklung zwar andauernd wandelten, wesentlich jedoch in der vorläufigen Ablehnung des Neuen bestanden.

Whistlers charakteristische Gestalt verwandelte seinen Wohnsitz in Chelsea (im Westen Londons) in ein britisches Gegenstück zum Quartier Latin. Für seine sarkastische, von seinen Mitmenschen gefürchtete Bosheit legt sein Buch »The Gentle Art of Making Enemies« (1890) Zeugnis ab, deutsch erschienen bei Bruno Cassirer, Berlin 1909 (»Die artige Kunst, sich Feinde zu machen«).

»Es war Whistlers unverrückbares Vorurteil, als sei er selbst in künstlerischer Beziehung niemandem verpflichtet ... Wenn er sein beachtliches und ergreifendes Lebenswerk uns als Beitrag zum besseren Verständnis malerischer Tradition hinterlassen hat, so vollbrachte er doch noch etwas anderes: er entsandte die einsichtsvollsten Künstler der nächsten Generation nach Frankreich – an jene Quelle, aus der schließlich auch seine eigene Kunst geflossen war. Seine Begabung besaß die außergewöhnliche Fähigkeit der Selbsterhaltung auch in der langen Zeit seines Aufenthaltes in England ... Diese Fähigkeit der Selbsterhaltung macht die Begabung zum Genie.«

Diese Würdigung Whistlers – fünf Jahre nach seinem Tode geschrieben – stammt aus der Feder jenes englischen Künstlers, der die Nachfolge des großen Bohèmiens und Ironikers angetreten hat:

SICKERT

Es gelang Walter Richard Sickert in seiner ersten Schaffensperiode, das Beste im Werke Whistlers zu absorbieren und sich das Charakteristische seiner dunklen Töne und gedämpften Farben in einem solchen Maße zu eigen zu machen, daß Degas eines Tages zu Sickert sagen konnte: »Sehr schön – aber auf Ihren Bildern ist es immer Nacht!« Es kam hierbei weniger auf die dunkle Farbskala als solche an, als auf eine feine Abstufung der Töne untereinander. Hier lag Whistlers Stärke, und hier wurde Sickert sein getreuer Schüler, wenigstens für den Zeitraum bis um die Jahrhundertwende.

Sickerts Milieu unterschied ihn jedoch wesentlich von Whistler. Er wohnte nicht in Chelsea, sondern bevorzugte die nördlichen Vororte Londons, deren Bewohner kleine Angestellte und Arbeiter waren. In den Mietskasernen und sonnenlosen Hinterzimmern beobachtete er gespannt die kleinen Dramen des Lebens, die sich hier abspielten, warf seine Eindrücke rasch mit der Feder, wie er dies bei Whistler gelernt hatte, aufs Papier und verarbeitete diesen Stoff irgendwann in einem Gemälde. Das Gestellte und Posierte hat niemals Eindruck auf Sickert hinterlassen, die lebendige Wirklichkeit und die gedrängte Fülle des Alltags waren sein Element. Ein Vergleich mit einer Reihe etwa gleichaltriger Künstler (z. B. Toulouse-Lautrec, Max Liebermann, Heinrich Zille u. a.) ließe zwar auf der Ebene des Sujets die eine oder andere Parallele sichtbar werden; dennoch erscheint die Rolle, die Sickert in der Entwicklung moderner Kunst jenseits des Kanals spielte, viel wesentlicher und bahnbrechender als die Bedeutung jener Meister in ihrem Bereich.

Sickerts Kunst beruhte auf einer sehr soliden handwerklichen Basis und einer realen Einstellung den Dingen des Lebens gegenüber. »Sickert steht immer mit beiden Füßen auf der Erde und enteilt niemals in das Reich der Wolken«, sagte sein Biograph über ihn. Welch ein Gegensatz zu William Turner! Die handwerkliche Tradition lag offenbar in Sickerts Familie. Sein Großvater, von Nationalität Däne, arbeitete als Maler für König Christian VIII., der auch seinen Sohn Oswald Adalbert – Sickerts Vater – förderte. Nach seiner Heirat mit einer Engländerin zog der Vater nach München (wo Walter Richard Sickert geboren wurde) und arbeitete eine Zeitlang für die »Fliegenden Blätter«, um sich schließlich 1868 in England niederzulassen. Zu dieser Zeit war Walter Sickert acht Jahre alt. Er wuchs in Islington, im Norden Londons, auf und zeichnete sich schon in frühen Jahren durch eine auffallende schauspielerische und künstlerische Begabung aus. Wenn er auch bereits in jungen Jahren den vom Vater gewünschten Bühnenberuf zugunsten der Malerei aufgab, so blieb er doch zeit seines Lebens ein »Acteur«: die Welt war sein Theater, die Galerie seine Bühne, und die Menschen auf seinen Bildern wurden seine Zuschauer.

Künstlerisch neigte sich Sickert von Anbeginn der französischen Schule zu: war doch sein Vater Schüler Coutures gewesen. Nach kurzem Studium an der Slade School of Art geriet er unter den Einfluß Whistlers, dessen Verbindung mit der Pariser Atmosphäre ihn anzog. Whistler war als Lehrer autokratisch bis zur Unduldsamkeit und erwartete von seinen Schülern, die er menschlich sehr herzlich zu behandeln pflegte, in künstlerischen Dingen absolute Unterwerfung unter seine Prinzipien. Um so beachtlicher, daß sich Sickert auch in diesen Jahren seine volle Selbständigkeit zu erhalten wußte. Während Whistler die Bedeutungslosigkeit des Sujets predigte und sogar das Bildnis seiner Mutter »Arrangement in Black and Grey« taufte, blieb Sickert unbeirrbar dabei, seinen Arbeiten Bewegung und Handlung zu geben. 1912 schrieb er in seinen Erinnerungen: »Es ist gerade 25 Jahre her, daß ich mich mit voller Überzeugung gegen die Whistler'schen Zeichentheorie wandte, die durchaus unliterarisch eingestellt war. Alle großen Zeichner erzählen eine Geschichte ... Der Maler sollte sich dabei allerdings die Art Balzacs zum Vorbild nehmen.«

Der nächste Abschnitt in der Entwicklung des Künstlers wurde durch die Berührung mit dem französischen Impressionismus gekennzeichnet. Sickert besaß auf dem Kontinent – in Dieppe – ein Haus, das er abwechselnd mit seinem Londoner Heim bewohnte. Schon 1883 traf er hier in Dieppe mit Edgar Degas zusammen, der ihm die Errungenschaften anderer Impressionisten, insbesondere Pissarros und Renoirs, nahe brachte. In dieser Zeit stand er völlig unter dem Eindruck des illusionslosen Realismus Degas', den er mit seinen eigenen Prinzipien in Einklang zu bringen suchte. Auch hier bewahrte er sich seine Eigenart und lief niemals Gefahr, mit der geistigen Einstellung Degas' auch dessen äußere Form, Manier oder Bildgegenstand zu übernehmen. Von dem Franzosen lernte Sickert vor allem, aus einer flüchtigen Skizze ein Bild aufzubauen: hier lag Degas' Stärke, die er Monet und Renoir voraushatte. Den Impressionisten blieb Sickert bis zuletzt verpflichtet. Wenn er auch nicht zur ursprünglichen Gruppe des Café Guerbois gehörte, so war er in Methode und Auffassung doch einer der ihren. Für die englische Malerei wurde er zum Hauptvertreter dieser Richtung, zum »Botschafter Degas' in London«, doch unter Wahrung seiner Ursprünglichkeit.

Zu den Hauptthemen seiner ersten Periode (1880–1905) gehören die Music Halls der Londoner Vorstädte, die ein eigentümliches Gemisch von Bar und volkstümlichem Varieté vorstellten. Das Publikum saß an kleinen Tischen im Parkett und in den Logen und folgte mit hingebungsvoller Spannung den Liedern der Vesta Tilley, Bessie Bellwood, Jennie Hill und wie die bekannten Chansonetten der spätvictorianischen Epoche alle hießen. Sickert bevorzugte die von der City fernliegenden Music Halls, besonders das Old Bedford: hier waren die Menschen ursprünglicher und freier. Er liebte die farbige Romantik solcher Szenen; nicht auf das Vulgäre hatte er es abgesehen, sondern auf die Spannung, die in diesen Bildern lag. Abend für Abend saß er am gleichen Tisch und sammelte unermüdlich Skizzen für eine Reihe von Bildern, die auf einer dunkeltonigen Stimmung aufgebaut sind. Im Jahre 1890 verließ Sickert London für sechs Jahre. Nach seiner Rückkehr – das Bedford war inzwischen renoviert worden – spiegelte er in einer Reihe von Bildern den Glanz der Edwardianischen Epoche, wie es sich im New Bedford mit seinen reichverzierten Logen und prächtigen Dekorationen repräsentierte.

Sickert liebte seine kleine Umwelt, die sich im wesentlichen von London bis Dieppe erstreckte. Das malerische Städtchen an der Küste der Normandie diente ihm als Sommeraufenthalt, hauptsächlich in den Jahren von 1885 bis 1905. Hier wurde er von Degas angeregt, die alte Stadt und den Hafen zum Gegenstand einer Reihe von Gemälden zu machen, die ihm den Beinamen »Canaletto von Dieppe« eintrugen. Zuerst hatten Delacroix, Bonington, Corot und Daubigny den Reiz des Ortes entdeckt; ihnen waren dann Degas, Renoir, Monet und Pissarro gefolgt.

Sickerts Dieppe-Bilder dieser Periode sind alles andere als »pittoresk«. Dunkle, manchmal beinahe düstere Stimmungen herrschen vor, noch immer liebte der Künstler jene Szenerien vor Sonnenaufgang und in der Dämmerung, wenn sich die Lokaltöne zu großen Massen zusammenziehen. Das Sonnenlicht erreicht bei ihm nie die fluktuierende Helligkeit Claude Monets. Violett, Umbra und Ocker waren die Hauptkomponenten der Farbskala Sickerts in jener Zeit. Nach seiner Ehescheidung 1899 lebte er sechs Jahre lang auf dem Kontinent, von einigen Unterbrechungen durch Reisen nach Paris und Venedig abgesehen, überwiegend in Dieppe. Nach 1905 beteiligte er sich wieder stärker und in hervorragender Rolle am Londoner Kunstleben. Die Dieppe-Bilder der Periode bis 1920 zeigen die Wandlung seines Stils in dieser Zeit: auf blaßblauer Untermalung setzte er oft ungemischte Töne und erreichte damit eine Leuchtkraft, die seine früheren Bilder nicht besaßen.

Dieser Wandel in Sickerts Auffassung vollzog sich langsam und schrittweise in den Jahren von 1904 bis 1908 — in jenen Jahren, als sich bedeutende Umwälzungen im englischen Kunstleben abzuzeichnen begannen. Pissarro erschien Sickert damals als das große Beispiel: unter dem Einfluß des Franzosen hellte sich seine Palette auf, die Schatten begannen ihre Dichte zu verlieren und wirkliche Farbsubstanz zu werden, während die Zeichnungen nicht mehr die Whistlersche Kalligraphie zeigten, sondern mit kurzen, abgehackten Strichen den Gegenstand mehr von innen heraus als durch Umrisse verdeutlichten. Das neue Sujet war die »human comedy« — die Komödie des menschlichen Lebens. Die Londoner waren die »Acteurs«, die sich in den Kulissen der einfachen Wohn- und Schlafzimmer der Vorstädte bewegten.

Die neue Entwicklung war durch die Begründung des »New English Art Club« (NEAC) im Jahre 1886 eingeleitet worden. Sickert gewann hier sehr rasch eine einflußreiche Stellung. Als jedoch einige Clubmitglieder eine oppositionelle Haltung gegen ihn einnahmen, bildete er mit Steer, Roussell und Brown die Gruppe der »London Impressionists«, für deren Ausstellung 1889 Sickert ein Manifest verfaßte.

Bald nach seiner Rückkehr nach London (1905) wurde Sickert der Mittelpunkt der avantgardistischen Kreise. Eine Gruppe von Künstlern, u. a. Spencer Gore, Augustus John, Harold Gilman und Henry Lamb schlossen sich eng an ihn an. Diese Gruppe zeigte jeden Sonnabend-Nachmittag ihre neuesten Bilder in Sickerts Atelier in der Fitzroy Street. Aus ihr entstanden die »Alliied Artists« und schließlich 1911 die »Camden Town Group«, deren Inspirator Sickert war. In den Jahren von 1907 bis 1911 erreichte der Künstler den Zenith seiner Bedeutung für die englische Moderne: seine Bilder hingen im NEAC, in der Grosvenor Gallery, bei Durand-Ruel (1904) und bei Bernheim (1907/09) in Paris. Die Pariser Presse urteilte sehr günstig über ihn, und Roger Fry schrieb über seine One-Man-Exhibition in London 1911: »Wir haben seit langem einen wahren Meister unter uns und haben ihn nicht genügend beachtet . . . Für ihn besitzen die Dinge nur ihren Erscheinungswert und stellen keine Symbole dar; sie vermitteln uns auch keinen Schlüssel zu den Geheimnissen des Gefühls und des Verstandes.«

In dieser Periode entstanden Sickerts beste und bekannteste Gemälde, z. B. sein »Regen« (Sammlung Raymond Mortimer), ein typisch englisches Bild, mit verhangener Stimmung und Menschen mit hochgeschlagenem Kragen und mit Schirmen, die durch helle Lichtpartien plastisch modelliert sind. Im Vordergrund — auf den Herren- und Damenmänteln — dominieren starke und beinahe ungebrochene Farben: Rot und Blau. Wenige, aber sicher hingesetzte Bahnen von Regentropfen wirken in echt Sickertschem Sinne stimmungsbildend. »The Front at Hove« (Tate Gallery) zeigt den Einfluß der Palette Pissarros in der Helligkeit und den dominierenden blauen und blauvioletten Tönen; einige der dargestellten Typen lassen den Gedanken an Toulouse-Lautrec aufkommen. Sickerts wohl berühmtestes Gemälde ist indessen seine »Langeweile« (»Ennui«, ca. 1910, Tate

JAMES ABBOT WHISTLER, JUNGES MÄDCHEN / YOUNG LADY

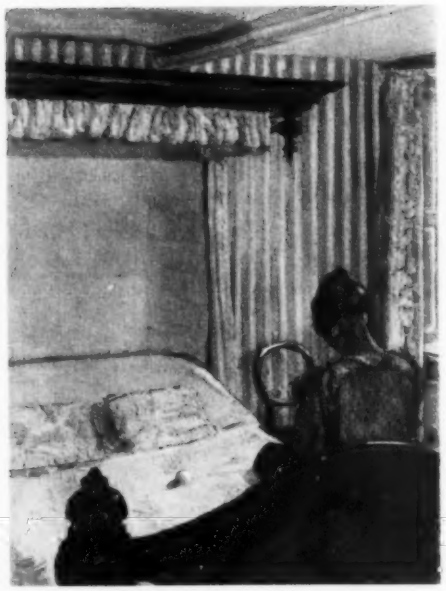
Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London

R. W. SICKERT, DAS NEUE BEDFORD / THE NEW BEDFORD

Sammlung v. Massey; Foto: A. C. Cooper

W. R. SICKERT, AUF IN DIE KNEIPE / OFF TO THE PUB

Sammlung Alfred Jowett; Foto: A. C. Cooper



PHILIP WILSON STEER, TOILETTE DER VENUS / TOILET OF VENUS. Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London · HAROLD GILMAN, INTERIEUR / INTERIOR, British Council Permanent Collection; Foto: A. C. Cooper · W. R. SICKERT, LANGWEILE / ENNUI. Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London · W. R. SICKERT, STRASSENSZENE IN DIEPPE/STREET SCENE IN DIEPPE. Reproduced by courtesy of the City Art Gallery, Birmingham

Gallery), das mit wenigen Farben – rotbraun, schwarz, hellblau mit teilweise grünen Schattierungen – und Formen die »human comedy« mit kritischem Maßstabe mißt. Die Welt des Mannes wird durch die wenigen Gegenstände auf dem Tisch gekennzeichnet: Bierglas, Streichholzschachtel und – dazugehörig – die Zigarre. Eine kalte, ausweglose Stimmung herrscht in diesem Zimmer mit der blautonigen, kalkigen Wand. Die Frau flieht in die äußerste Zimmerecke; das farbige Leben im Vitrinenglas und im Bild an der Wand weicht gleichsam an die Peripherie zurück. Das Gespräch ist verstummt. Gibt es in der europäischen Malerei ein besseres Symbol für die geistige Situation des Materialismus?
Sickert hat zu seinen Lebzeiten erbitterte Ablehnung oder Verständnislosigkeit erfahren. Bezeichnend ist die Haltung der bekannten Chansonette Katie Lawrence, die ihm zu einer Reihe von Bildnissen Modell saß und auf sein Angebot, ihr eines der Bilder zum Geschenk zu machen, antwortete: »Nein! Nicht einmal dazu, um den Windzug der Küchentür abzudichten!« Die Ausstellung von Degas' »L'Absinthe« in London 1893 löste eine Welle von allgemeiner Empörung aus; daran konnte Sickert ablesen, mit welchen Gefühlen man seinen eigenen Bildern begegnen würde. Auf einem Bankett der Royal Academy wurde Sickerts »Bildnis George Moore« (Tate Gallery) als »berauschte Mumie« deklariert. – In dem Kampf der Meinungen blieb der Künstler durchaus nicht passiv: als Kritiker bedeutender Blätter hat er seit den neunziger Jahren zur Urteilsbildung über die Erscheinungen des damaligen Kunstlebens beigetragen.
Sickert ist sein Leben lang Impressionist geblieben. Er überlebte diese Bewegung bei weitem (gest. 1942), brachte aber für die Probleme der Post-Impressionisten und Expressionisten weder Verständnis noch Sympathie auf. Cézanne blieb für ihn ein »Stümper«, der durch unentwegte Arbeit schließlich einige Leistungen vollbrachte, im übrigen aber überwiegend Mißlungenes hinterließ.

DER IMPRESSIONISMUS IN ENGLAND

Als Constables Tochter Isabel im Jahre 1888 den umfangreichen Nachlaß des Meisters dem Victoria & Albert Museum übergab, wirkten die Bilder auf die Landschafter der Zeit wie eine Offenbarung. In den ersten vierzig Jahren des 19. Jahrhunderts dürfte der englischen Malerei innerhalb des europäischen Gesamtbildes eine wesentliche und tonangebende Rolle zuzuweisen sein. Die Künstler jenseits des Kanals erzeugten in diesem Zeitraum den Stimulus für jene Entwicklung, die im letzten Drittel des Jahrhunderts das künstlerische Schwergewicht nach Paris verlagerte. England selbst machte nach dem Tode Constables und Turners den Umweg über die Praeraffaeliten und die sentimental-bourgeoise Kunst der sechziger und siebziger Jahre, die durch die politische und wirtschaftliche Blüte der victorianischen Epoche gekennzeichnet werden. Deutschland bot in jener Zeit ein verwandtes Bild. Auf englischem und deutschem Boden setzte sich der Impressionismus wesentlich später als in Paris durch. Die Wegbereiter einer neuen Auffassung gehören hauptsächlich jener Generation an, die zwischen 1850 und 1870 geboren wurde: Max Liebermann (geb. 1847), Lovis Corinth (geb. 1858), W. R. Sickert (geb. 1860), P. W. Steer (geb. 1860), Max Slevogt (geb. 1868) und – wenn man will – als Nachzügler Augustus John (geb. 1878). Bei fast allen der Genannten – ob Engländern oder Deutschen – findet sich ein bemerkenswertes Interesse für graphische Techniken, insbesondere für die Radierung; hier hatten Constable mit seiner Schabkunstfolge »English Landscape Scenery« (1833) und Whistler mit Ätzungen und Lithos (mit Motiven aus Venedig, Paris, der Bretagne und Südenglands) richtungweisend gewirkt.
Die Gründung des NEAC (»New English Art Club«) 1886 brachte der englischen Malerei neue und wesentliche Impulse. Die Gründergruppe setzte sich zunächst noch aus verschiedenen Lagern zusammen, denen nur die Abneigung gegen die Doktrinen der Royal Academy gemeinsam war. Persönlicher Ehrgeiz und emotionelle Momente spielten in dieser Zeit eine hervorstechende Rolle: wegen der Zurückweisung des Bildes eines schottischen Malers – W. Y. Mac Gregor – trat eine ganze Gruppe seiner Landsleute geschlossen aus. Schon zwei

Jahre nach der Gründung zeichneten sich jedoch unter der Führung Sickerts und Steers die bleibenden Konturen des Clubs ab. Der Einfluß des damals allmächtigen Whistler machte sich im NEAC wenig bemerkbar: die Verfassung des Clubs erschien dem Autokraten zu republikanisch, seitdem man nicht mehr offiziell einen Präsidenten wählte. Außerdem liebte Whistler zwar Verehrer, jedoch keine möglichen Rivalen. Und Philip Wilson Steer mag ihm als solcher erschienen sein. Aus einer Gruppe um Steer waren innerhalb des NEAC die »Allied Artists« entstanden, die unter dem Titel »London Impressionists« 1889 ihre erste Ausstellung durchführten. Mit der Namensgebung, die von außen her erfolgte, erlebte die Gruppe ein ähnliches Schicksal wie ihre Pariser Kollegen von 1874. Als Herbert Vivian vor der Eröffnung der Ausstellung an Sickert die Frage stellte, was denn Impressionismus sei, erhielt er zur Antwort: »Keine Ahnung. Das ist ein Name, den man uns in den Zeitungen gibt.« — Die Prinzipien der »Alliied Artists« sahen das gleiche Ausstellungsrecht für alle Mitglieder vor; eine Jury gab es nicht. »For the purposes of this association, there are no good pictures and no bad pictures, there are only pictures by shareholders«, hieß es wörtlich in den Grundsätzen der Gruppe. 1901 formierte sich unter der geistigen Leitung Sickerts und Steers die Camden Town Group; Harold Gilman brachte die Mitglieder zum Austritt aus dem NEAC. Bei den Ausstellungen der impressionistisch orientierten Camden Town Group zeichnete sich schon damals im Werke Wyndham Lewis' die durch Cézanne inspirierte post-impressionistische Linie ab, die zu diesem Zeitpunkt als äußerst avantgardistisch galt und in den Reihen der englischen Impressionisten durchaus keine Billigung fand.

STEER

Kein englischer Maler hat das Erbe Constables besser verstanden als Philip Wilson Steer (1860–1943), der außerdem noch Bestandteile aus dem malerischen Repertoire der französischen Impressionisten übernahm, nicht zuletzt den leuchtend weißen Malgrund. Im Vergleich mit Sickert erscheint Steer — jedenfalls im Sujet — weit gemäßigter. Er mied den Norden der Stadt und siedelte sich im westlichen Chelsea an. Hatte Sickert die Hinterhäuser und -zimmer bevorzugt, so blieb Steer auf der Ebene repräsentativer Gesellschaftsräume, für deren Wände seine Bilder wie geschaffen erschienen. Er war kein Bohèmien, sondern blieb der guten Mittelklasse, der er entstammte, zeitlebens verhaftet. Wie Sickert kam er aus einer Künstlerfamilie — der Vater war Porträt-, Tier- und Landschaftsmaler — und wurde schon früh angehalten, Turner als den größten englischen Maler zu betrachten. Seine Vorliebe für die blaue Farbe, die sich schon im Kindesalter äußerte, blieb ihm auch später treu, als er Boudoirakte im Stile der großen Franzosen des 18. Jahrhunderts malte: sie sind nie dionysisch aufgefaßt, sondern stets zurückhaltend. Da er von den Akademieschulen abgewiesen wurde, ging er für zwei Jahre nach Paris; hier hinderten ihn seine mangelhaften französischen Sprachkenntnisse daran, engere Beziehungen zur zeitgenössischen Pariser Generation aufzunehmen. Die Impressionisten traten ihm erst 1884 durch eine Manet-Gedenkausstellung näher — zur gleichen Zeit stellte er zum ersten Male in der Royal Academy aus. Vor allem seine Landschaften verrieten von Anfang an einen typisch englischen Charakter: nicht nur in der häufigen Anwendung der Aquarelltechnik, sondern auch in der Auswahl des Sujets. Auf seinen Reisen durch England folgte der Künstler bewußt den Spuren Turners; er führte eine Miniaturausgabe des »Liber Studiorum« jenes Meisters mit sich »als einer anerkannten Ausgabe englischer Landschaftskunst«. Seine Stationen waren Walberswick, Norham Castle, Yorkshire, Richmond und Chirk Castle, das Schloß seines Gönners Lord Howard de Walden in Denbigshire. Hierher gehört das durchaus impressionistische Gemälde »Der Strand von Walberswick« (Tate), mit seinem violetten Himmel, seinem blaugrünen Wasser und dem fluktuierenden Weiß der vielen Segel. Alle Farben sind gebrochen und auf beinahe pointillistische Art in sich belebt, besonders der blaßviolette Ton des Strandes mit seinen blauen und roten Reflexen. Die entschiedenen Farben des Bildes in den Figuren des Vordergrundes stehen delikat auf der Grundlage fein variierter Ockertöne (in den Röcken und im Bootssteg). Noch kürzer und abgehackter erscheinen die Pinselstriche in den »Paddelnden Kindern in Walberswick« (Fitzwilliam Museum, Cambridge), mit ihren blauen und violetten Tonabstufungen und dem gedämpft

leuchtenden Ockergelb des Strandes. Die Verwandtschaft mit George Seurat, auf die oft genug hingewiesen worden ist, beschränkt sich indessen auf technische Anklänge. – Wenn er – selten genug – Frankreich besuchte, bevorzugte er Montreuil-sur-Mer, wo ihn die weite Ebene, schattige Alleen und Vaubans Bastionen aus der Zeit Ludwigs XIV. anregten.

Der einzige Niederschlag aktuellen Geschehens in seinem Werk ist eine Landschaft von Dover, die er im letzten Jahre des Weltkrieges als »Official War Artist« schuf un ' die sich von anderen Sujets der Art lediglich durch einige Befestigungen unterscheidet.

Wie bei Sickert scheint es heute auch bei Steer kaum mehr verständlich, daß er sich nur unter größten Schwierigkeiten durchsetzen konnte. Ende der achtziger Jahre wurden seine Bilder von der Royal Academy zurückgewiesen; der »Daily Telegraph« griff ihn mit den Worten an: »Entweder ist diese Kleckserei vorsätzlich – oder auf die große Hitze zurückzuführen.« Steer hatte die Nachfolge Whistlers angetreten – als meistbeschimpfter Künstler der Epoche. Noch im Jahre 1888 war sein Ansehen im NEAC offenbar nicht allzu groß: bei der Wahl des Komitees konnte er nur den 14. Platz von 25 Künstlern belegen. Etwa Mitte der neunziger Jahre begannen sich die Erfolge zu überstürzen: die ersten Bildverkäufe zu annehmbaren Preisen kamen zustande, eine Gruppe von Gönnern, unter ihnen Herbert Trench, Cyril Butler u. a., stellte sich ein, und die Presse wurde wohlwollender: »Steer is the greatest colourist and most absolutely born-painter the English school now possesses« (Saturday Review, November 1900); er wurde sogar mit Constable verglichen, ja ihm vorgezogen. Schon 1894 hatte er bei Goupil eine Kollektiv-Ausstellung mit 43 Arbeiten gezeigt; 1909 gelangte sein erstes Bild in die Tate Gallery, die kurz darauf für ihn als den ersten lebenden Künstler eine retrospektive Ausstellung veranstaltete. Steer stand im Zenith seines Ruhmes bei den Kunstverständigen. Die Anerkennung des breiten Publikums sollte aber noch lange auf sich warten lassen. Neben seinen Landschaften spielen die übrigen Sujets eine untergeordnete Rolle, z. B. seine Figurenszenen (»Das Musikzimmer«, Tate) und die »Nudes«, bei denen er oft zu der monochromen Untermalung und den Lasuren der alten Meister zurückkehrte. Seine »Toilette der Venus« (Tate) verwandelte ein unbekleidetes Modell in eine Rokoko-Göttin. Den Betrachter dieser Gemälde interessiert vor allem, wie ein Impressionist außerhalb der Einflußsphäre Renoirs einen weiblichen Akt malt. – Zu den schönsten Bildnissen Steers aus seiner reifen Zeit gehört »Der Blumenstrauß« (1904, Birmingham City Art Gallery), ein gut gemaltes Mädchenporträt von bildmäßiger Einheit, wie sie als besondere Stärke des Künstlers seine Werke selbst vor denen eines Augustus John auszeichnet, der seine ganze Aufmerksamkeit auf das Antlitz oder die Figur richtet und dem Hintergrunde oft ein Eigenleben gestattet. »I will do a small landscape of you«, sagte Steer zu der Gattin seines Gönners Lord de Walden, bevor er ihr Bildnis begann.

GILMAN

Nach Steer spielte Harold Gilman (1878–1919) die bedeutendste Rolle innerhalb der Camden Town Group. In der Farbgebung war er expressiver als Steer; ihm gelang die Synthese von impressionistischer Form mit dem koloristischen Ausdruck der Post-Impressionisten; in seinen besten Arbeiten erreichte er fast die Leuchtkraft eines van Gogh. Gilman hatte die Kampfgenossen der »Alliied Artists« in einem kleinen Restaurant am Golden Square zum Austritt aus dem NEAC und zur Gründung der Camden Town Group veranlaßt; als diese übergeleitet wurde in die größere London Group, deren Kern die Mitglieder der Camden bildeten, bekleidete er das Amt des ersten Präsidenten. – Auch Gilman ging zu den ursprünglichen Quellen des Impressionismus, als er in Spanien Velazquez und Goya kopierte. Aus seinen Interieurs, die er meist mit wenigen Figuren – oft im Kniestück – belebt, strahlt eine Farbigkeit, die das impressionistische Kolorit intensiviert. Das Inkarnat ist bei Gilman mannigfach gebrochen, in gelbe, rosarote, blaue, olivgrüne und violette Töne zerlegt, die pastos aufgesetzt sind. Seine Stilleben zeigen jedoch noch nicht jene konstruktive Bildordnung, die Cézanne gegenüber der impressionistischen Bildauflösung durchsetzte. Auch in seinen nicht allzu häufigen Landschaften dominiert die kalte Farbskala. Selbst das Orange und Rot in den Häusern seiner »Kanalbrücke« ist schmutzigfahl, bildet aber mit den grünen und blauen Werten des Bildes eine Harmonie von starkem Ausdruck.

JOHN

Ein bedeutendes Mitglied des NEAC war Augustus John (geb. 1878), der zu den besten Porträtmalern Englands zählt. Schon 1901 erhielt er eine Berufung an die Akademie zu Liverpool; im Jahre 1928 wurde er Mitglied der Akademie der Künste. John ist gegenwärtig als Präsident der Gesellschaft der Freskomaler tätig. – Zu seinen bekanntesten Bildnissen gehören »Bernhard Shaw«, »Thomas Hardy« (beide Fitzwilliam Museum zu Cambridge) und »Matthew Smith« (Tate). John ist ein guter Psychologe, der seinen Porträts einen lebendigen Ausdruck zu geben weiß; er treibt die impressionistische Auflösung der Farbelemente nicht auf Kosten der architektonischen Bildform voran – wie oft Steer.

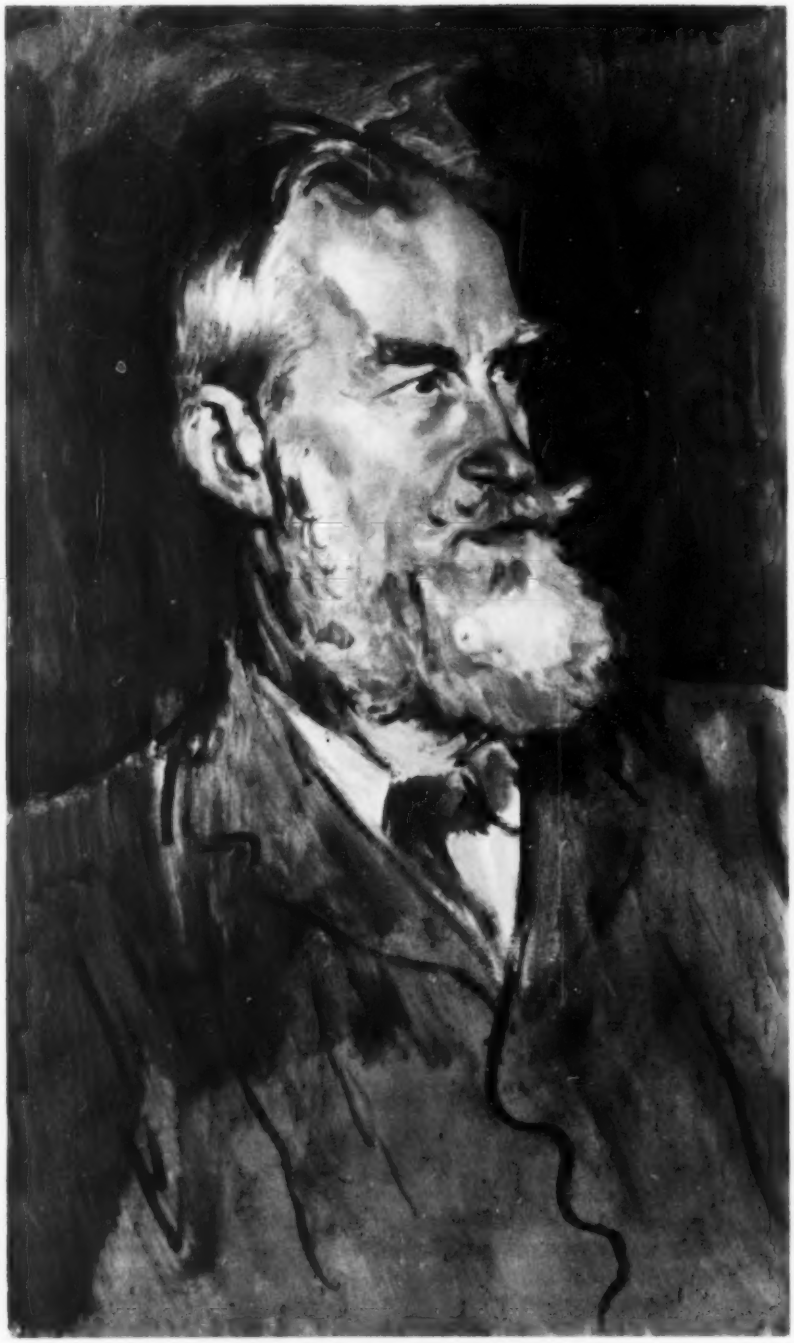
Augustus John scheint zum Freskomaler prädestiniert zu sein. Ein Vergleich seiner Zeichnungen mit jenen Sickerts läßt die Unterschiedlichkeit zwischen diesen beiden Meistern klar erkennen. Sickerts Strichführung ist nervöser, bei ihm ist mehr »Milieu«, während John fähig ist, alles andere, selbst die Stimmung und Atmosphäre, zugunsten des eigentlichen Gegenstandes aufzugeben. Sickert sah die Figur stets im Zusammenhange mit dem Raum, während es John in seinen Zeichnungen (z. B. Aktstudien in Rötel im Besitze von Lord Methuen) und Fresken (»Galaway«, Tate Gallery) auf eine beruhigte, fast unbewegte Haltung von formaler Klarheit und Eindringlichkeit ankommt. Johns Drang zum Monumentalen und Konstruktiven hebt ihn über die impressionistische Sphäre hinaus.

WILLIAM NICHOLSON

Aus der großen Anzahl von Künstlern dieser Epoche, zu denen als Mitglieder der Camden Town Group Charles Ginner, Spencer Gore und Robert Bevan gehörten, sei noch Sir William Nicholson (1872 – 1949) genannt, dessen Gemälde von großartig dekorativer Einfachheit sind. Durch seine plakative Tätigkeit – gemeinsam mit James Pryde – hatte er sich in seiner frühen Periode bereits ein unbeirrbares Empfinden für das Ornamentale erarbeitet, das ihm sowohl bei seinen Holzschnitten als auch bei der Gemälde-Komposition zugute kommen sollte. Auch er kopierte – wie Harold Gilman – Velasquez. Ein günstiger Vertrag mit der Stafford Street Gallery, der die Übernahme seiner jeweils vollendeten Gemälde und Graphiken gegen sofortige Bezahlung vorsah, sicherte ihm eine sorgenfreie Arbeit. Nicholsons Sujets sind niemals von der Natur abgeschrieben, sondern aus der Erinnerung nachgeschaffen. Durch sein gesamtes Werk geht ein bezwingender Optimismus: Das »Rosa Kleid« (1935, Birmingham City Art Gallery) ist eine harmonische Symphonie in Rot, Rosa und Grau. Nicholson malte ein Buch strahlenden Lebens ohne erschütternde Kapitel und Seiten. Seine Bilder sind von jener seltenen unproblematischen Glückseligkeit, die den Alltag überwinden hilft.

Auch als Bühnenbildner (für das Kinderstück »Peter Pan« von J. M. Barrie) und Buchillustrator (»The Square Book of Animals«, »An Almanack of Twelve Sports) hat sich Nicholson erfolgreich betätigt.

WILLIAM NICHOLSON, DAS ROSA KLEID / THE PINK DRESS. Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London · DUNCAN GRANT, PORTRAIT VANESSA BELL. Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London · MATTHEW SMITH, RUHENDES MODELL / MODEL RECLINING, Manchester City Art Gallery; Foto: A. C. Cooper · FRANCES HODGKINS, ZWEI FRAUEN MIT BLUMENKORB / TWO WOMEN WITH A BASKET OF FLOWERS. Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London.



A. E. JOHN, PORTRAIT GEORG BERNARD SHAW
Fitzwilliam Museum, Cambridge; Foto: Stearn & Sons

GRAHAM SUTHERLAND, PORTRAIT W. SOMMERSET MAUGHAM
Sammlung Sommerset Maugham

PHILIP WILSON STEER, POESIE
Birmingham City Art Gallery

DIE POSTIMPRESSIONISTEN

LEWIS

Bei der Betrachtung der impressionistischen Schule ist, in Frankreich wie in England, heute bereits ein kunsthistorischer Maßstab möglich. Die eigentlich »moderne Kunst«, die mit dem Einfluß Cézannes in England und der Entstehung der post-impressionistischen Bewegung einsetzt, erfordert dagegen eine noch vorwiegend kritische Würdigung.

Hatte sich schon in den Ausstellungen der »London Impressionists« gelegentlich ein revolutionäres Element in den Werken Wyndham Lewis' gezeigt, so machte sich im Umkreis der neugebildeten London Group die post-impressionistische Strömung deutlich bemerkbar. Auch hier spielte Wyndham Lewis die entscheidende Rolle. Er wurde 1884 in Amerika geboren, besuchte die Kurse der Slade School, kehrte nach einigen Studienjahren in Paris mit einem geometrisierenden Stil zurück und begründete 1914 die »vorticistische« Bewegung (vortex Wirbel, Wirbelwind), deren Ideen mit dem Kubismus und Futurismus zusammenhängen. Nach dem ersten Anlauf brachen jedoch diese Bestrebungen wieder zusammen, da Lewis im wesentlichen allein blieb; sein Anhänger Edward Wadsworth besaß nicht die notwendige Kraft, um der Bewegung zum entscheidenden Durchbruch zu verhelfen. Wyndham Lewis ist eine starke und dynamische Begabung, in der viel von der visionären Kraft eines William Blake weiterlebt (»Inferno«). Seine Linien sind von oft metallischer Klarheit und Härte. Noch in den dreißiger Jahren mußte er schwer um Anerkennung ringen, so daß Augustus John sich seinetwegen veranlaßt sah, seine Mitgliedschaft an der Royal Academy demonstrativ niederzulegen.

Lewis hatte die vorticistische Zeitschrift »Blast« geleitet und sich auch sonst literarisch betätigt. Von seinen scharf gesellschaftskritischen Schriften seien genannt: »Time and the Western Man« (1915), »Tarr« (1918) und »The Apes of God« (1930).

FRY

Die bedeutendste Persönlichkeit im Rahmen der Bemühungen um eine neue Ausdrucksform dürfte jedoch Roger Fry (1866–1934) gewesen sein. Bereits 1910 organisierte er, Kritiker und Künstler zugleich, die erste post-impressionistische Ausstellung in den Grafton Galleries zu London. Der Eindruck war zunächst geringfügig; die Öffentlichkeit lehnte die Werke der Cézanne, Matisse und van Gogh im allgemeinen ab: man hatte sich langsam genug an die Impressionisten gewöhnt und verspürte durchaus keine Lust, noch »revolutionärer« zu werden. Frys Doktrin, die in der Folge eine heftige Reaktion unter den englischen Malern auslösen sollte, verlangte einen neuen Bildaufbau, eine Verfestigung der Form (im Gegensatz zum Impressionismus) und sah im Verhältnis von Farbe und Form die wesentlichen Faktoren eines guten Bildes. Damit wurde Fry zum »Schrittmacher Cézannes«, zum Vorkämpfer des Pariser Einflusses in England. Cézannes gefühlsmäßiger Gebrauch der Farbwerte und die starke Vereinfachung seiner Bildstruktur wurde von einer kleinen Gruppe englischer Künstler rasch erfaßt, die sich von der bloßen Wiedergabe des Erscheinungsbildes zu befreien trachteten.

GRANT

Duncan Grant (geb. 1885) spielte in der Umgebung Roger Frys zweifellos die bedeutendste Rolle. Mit seinem unbeirrbaren Glauben an Cézanne befand er sich völlig in der Einflußsphäre des Kritikers; sein klares dekoratives Gefühl kennzeichnet ihn als Anhänger der Pariser Entwicklung. Seine Wirksamkeit in England fiel zeitlich mit dem Einfluß zusammen, den Picasso, Braque und Derain von Paris aus auf Europa ausübten. – Schon früh erhielt Grant Gelegenheit, sein Blickfeld zu weiten: sein Vater nahm ihn für einige Jahre mit nach

Indien. Wie seinerzeit P. W. Steer wurde auch Grant von der Schule der Royal Academy zurückgewiesen und fand seine erste Ausbildung in Paris bei Jacques Emile Blanche, einem Freunde Sickerts. Gelegentlich einer Reise nach Italien kopierte er in Florenz Masaccios Fresken, die ihm das Geheimnis der scharf abgegrenzten Bildformen gezeigt haben mögen; seine Fahrten durch die Länder des Mittelmeeres – Sizilien, Tunis und Griechenland – hinterließen einen nachhaltigen Eindruck in seinem Werk. So spiegelt sich das sizilische Erlebnis in dem 1908 geschaffenen Gemälde »Die Zitronensammlerinnen« (Tate Gallery), einem Bilde von hellenischer Formenschönheit, wider. Duncan Grant hat viel in London ausgestellt. 1920 veranstaltete er eine bedeutsame One-Man-Exhibition in den Räumen der Carfax-Gallery; außerdem gehörte er zu den ersten und aktivsten Mitgliedern der London Group. Mit Recht darf man Duncan Grant als einen Meister des Stillebens bezeichnen. Ob es sich bei ihm um Blumen, Früchte oder Akte handelt, immer gelingt es ihm, eine stillebenhaft-dekorative Note zu erreichen, die ihn zur Wandmalerei hinführt. Sein eigenes Haus hat er mit einer Fülle von Variationen ausgeschmückt; Freunde und Gönner leben in der Umgebung seiner ornamentalen Phantasiewelt. Klassische Mythologie, männliche und weibliche Aktfiguren, Blumen und Früchte sind seine Sujets. Seine Aktzeichnungen sind von harmonischer Vollendung. Sein flächiger Stil besitzt in der französischen Malerei ihr Gegenstück etwa in Paul Gauguin. Die »Nymphe mit Satyr« (Collection Raymond Mortimer) ist von einer beinahe pastellhaften Tonigkeit. Seine Farbskala liegt – hier durchaus im Gegensatz zu Gauguin – völlig auf der kalten Ebene. – Daß ein Künstler mit solch entschiedenem Sinn für das Dekorative sich der angewandten Kunst zuwendet, ist selbstverständlich. Hier bot Roger Frys Gründung der »Omega Werkstätten« im Jahre 1913, deren Aufgabe in erster Linie in einer finanziellen Beihilfe für Studierende gedacht war, ein glänzendes Feld für Tätigkeit und Anregungen: Grant hat mit seinen Entwürfen für Textilien, Teeservice und Stickereien Meisterwerke angewandter Kunst geschaffen. Aber es gibt noch eine andere Seite im Schaffen dieses Künstlers. Eine Reihe seiner Gemälde ist von einer düster schwermütigen Stimmung getragen im Gegensatz zu seinem sonst so frohen Wesen.

ROBERTS

Weniger stark als bei Wyndham Lewis wirkt sich der französische Einfluß bei William Roberts (1895 geb.) aus, obgleich auch er jener Gruppe der von Paris beeinflußten Post-Impressionisten angehört. Er hat sehr rasch einen eigenen Stil gefunden. Seine Menschen haben etwas Mechanisches, beinahe Roboterhaftes an sich und spiegeln das geistige Bild einer Epoche, die das Individuum mißachtet; wenn seine oft maschinenhaften Gestalten (»Maskierte Figuren«) ihre Masken lüften – in der Behandlung dieses Themas offenbart sich eine gewisse Verwandtschaft mit Carl Hofer –, so zeigen sie Gesichter, die einen maskenhaften Charakter haben.

HODGKINS

Die im formauflösenden Sinne stärkste Begabung der post-impressionistischen Gruppe ist Frances Hodgkins (1870–1947), die sich mit dem dekorativen Wert der Farbe auseinandersetzte. Ihr Werk zeigt einen universellen Zug, der sie über den Gegensatz zwischen englischer Basis und französischer Beeinflussung hinaushebt. Sie wurde in Neu-Seeland geboren und kam erst um die Jahrhundertwende nach England; Reisen führten sie nach Marokko, Tanger und Tetuan. Bereits 1902 ging sie nach Paris, wo sie rasch Anerkennung fand. Unverkennbar steht hinter ihrem Werk der Einfluß der Franzosen Cézanne, Matisse und Derain; er verrät sich besonders in ihrer Art, Krüge, Tische und Häuser zu komponieren. Viele Kraftlinien laufen in ihren Arbeiten zusammen: die englische Vorliebe für das Aquarell, der Einfluß Cézannes und der Fauves und schließlich die intensive Farbigkeit der Mittelmeerflora. Die Landschaften ihrer letzten Lebensjahre nähern sich der abstrakten Malerei. Als letzter Vertreter dieser Künstlergruppe zwischen London und Paris mag hier Paul Nash Erwähnung finden, der zeitweise mit den Post-Impressionisten ausstellte; sein Gesamtwerk erscheint jedoch seinem Gehalt nach in einem Maße spezifisch englisch, das seine eingehende Behandlung in späterem Zusammenhange rechtfertigt.

MATTHEW SMITH UND STANLEY SPENCER

Der Einfluß der französischen Kunst, insbesondere der Fauvisten-Gruppe, sollte sich innerhalb der Entwicklung der englischen Moderne noch einmal nachdrücklich bei Matthew Smith dokumentieren, für den Bildaufbau und Vorherrschaft der Farbe zu den Hauptanliegen seines Schaffens gehören.

Es ist eigentümlich, daß dieser Meister – schon darf man ihm diesen Titel nicht mehr vorenthalten – bei den britischen Kunstwissenschaftlern und Kritikern zwar seiner Bedeutung nach anerkannt, doch meist mit wenigen Bemerkungen behandelt wird. Typisch britische Künstler, wie etwa Paul Nash oder Graham Sutherland, bei denen kaum noch eine wesentliche Beeinflussung durch Paris spürbar ist, werden im Vergleich zu Smith viel ausführlicher besprochen.

In diesem Kapitel soll versucht werden, die beiden Haupttendenzen der heutigen englischen Malerei – die französisch beeinflußte und die englisch autochthone – gegeneinander abzuwägen. Als Gegenspieler für Matthew Smith sei – in Übereinstimmung mit der englischen Literatur und Meinung – der bedeutendste Exponent der bodenständigen Auffassung, Stanley Spencer gewählt.

SMITH

In Matthew Smith (geb. 1879) lebt etwas von jener furiosen Kraft, die wir mit den Namen Rubens und Delacroix verbinden. Indessen dürfte Smith neben den Abstrakten, über die noch zu sprechen sein wird, beinahe der einzige englische Künstler von Rang sein, dessen Malerei auch ohne das für England seit den Tagen Hogarths und Blakes typische erzählende oder religiöse Moment auskommt. Er bleibt nur der rein visuellen Welt und ihren Formproblemen verbunden, während andere, Spencer voran, durch Inhalt (und sei er noch so magisch oder metaphysisch) zu beeindrucken und fesseln suchen. Smith ist Maler, Nur-Maler; seine zweidimensionalen, dekorativen Schöpfungen entbehren jeglicher Mystik und Magie, die das Werk eines Paul Nash durchweben. – Die kalte und graue Atmosphäre seiner engeren Heimat – M. Smith wurde in der Industriestadt Halifax im nordenglischen Yorkshire geboren – prädestinierte den bescheidenen, beinahe scheuen Künstler kaum für seine späteren Schöpfungen voll Feuer und Lebenskraft. Seine Entwicklung ging äußerst langsam vor sich. Er mußte erst das dämmerige Zwielicht und die finsteren Gebäude seiner Kindheit und Jugend hinter sich lassen, ehe er ein neues Klima und damit eine Lebensbasis fand. Nach zweijährigem Studium an der Slade School of Art in London ging er über die Bretagne nach Paris: er bezeichnete später die Berührung mit dem sonnigen Boden Frankreichs als den eigentlichen Beginn seines Lebens. Seine Lehrzeit in der Schule des Matisse war nur kurz; aber bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges blieb er rastlos lernend in Frankreich. Seine ersten Arbeiten (z. B. der »Gipsabguß«, 1913) haben zwar bereits dekorative Qualitäten, zeigen aber noch nichts von der glühenden Farbe der späteren. Bedeutungsvoller sind zwei Aktbilder, die er nach seinem damaligen Atelier »Fitzroy Street Akte« (1916) nannte; sie sind aus kraftvollen Linien und flächig angelegter Farbe mit blauen und grünen Schattenpartien aufgebaut. In den nach 1918 entstandenen Landschaften aus Cornwall glimmt gelegentlich trotz aller düsteren Tonigkeit ein Farbakkord – vergleichbar einem »van Gogh in Rot und Grün«. Über eine Reihe von Blumenstilleben fand Matthew Smith seinen Weg zum Aufgehen der Zeichnung in die Farbe. Die weitere Entwicklung zeigt zur Genüge, in welchem Grade seine eigentliche Heimat Paris war. Seine südfranzösischen Landschaften (»Aix en Provence«, 1936, und andere) sind auf wenige glühende Farben reduziert: leuchtendes Orange und Rot der Erde, ein intensives Blau des Himmels und das Grün der Bäume. Leidenschaft und Intuition sind die Hauptfaktoren seines reifen Werks: die Landschaften und Kompositionen etwa Stanley Spencers wirken im Vergleich geradezu nüchtern und sachlich. Zugunsten

der Farbe läßt Matthew Smith oft alles andere außer acht: sein »Akt in Rot« (um 1925, Sammlung Edward le Bas), der für die Gruppe von Bildern dieses Sujets sprechen mag, ist von unerhörter Transparenz und Leuchtkraft. Die Struktur des Bildes verbleibt im Bereich des Ornamentalen, die Modellierung ist äußerst sparsam. Durch die den Akt umgebenden Farben – Karminrot, Grün und leuchtendes Blau – deutet er die Raum-Dimensionen an; das Kolorit besitzt beinahe die Leuchtkraft einer Glasmalerei. In der Form bleibt Matthew Smith dem Gegenstand treu, aber in den Farben ist er autonom.

(Ein gewisser Widerhall seiner Auffassung findet sich in den Stilleben, Landschaften und Akten von Ivon Hitchens [geb. 1893].) – In zahlreichen Ausstellungen konnte Smith an die Öffentlichkeit treten: 1929 in Tooth's Gallery in London, 1938 auf der Biennale zu Venedig (und wiederum 1950), 1939 bei der Versteigerung der Epstein-Sammlung in den Londoner Leicester Galleries und 1942 in zwei Kollektiv-Ausstellungen; die größere fand in der Leeds Art Gallery zu Temple Newsam statt. – Matthew Smiths Bilder lassen sich alle unter den vier Kategorien: »Akt«, »Blumen«, »Früchte« und »Landschaft« zusammenfassen. Entscheidend bleibt die Kraft der Variation. »His best pictures are hymns of praise to the colour and the warmth and the ripeness in the world« (John Rothenstein).

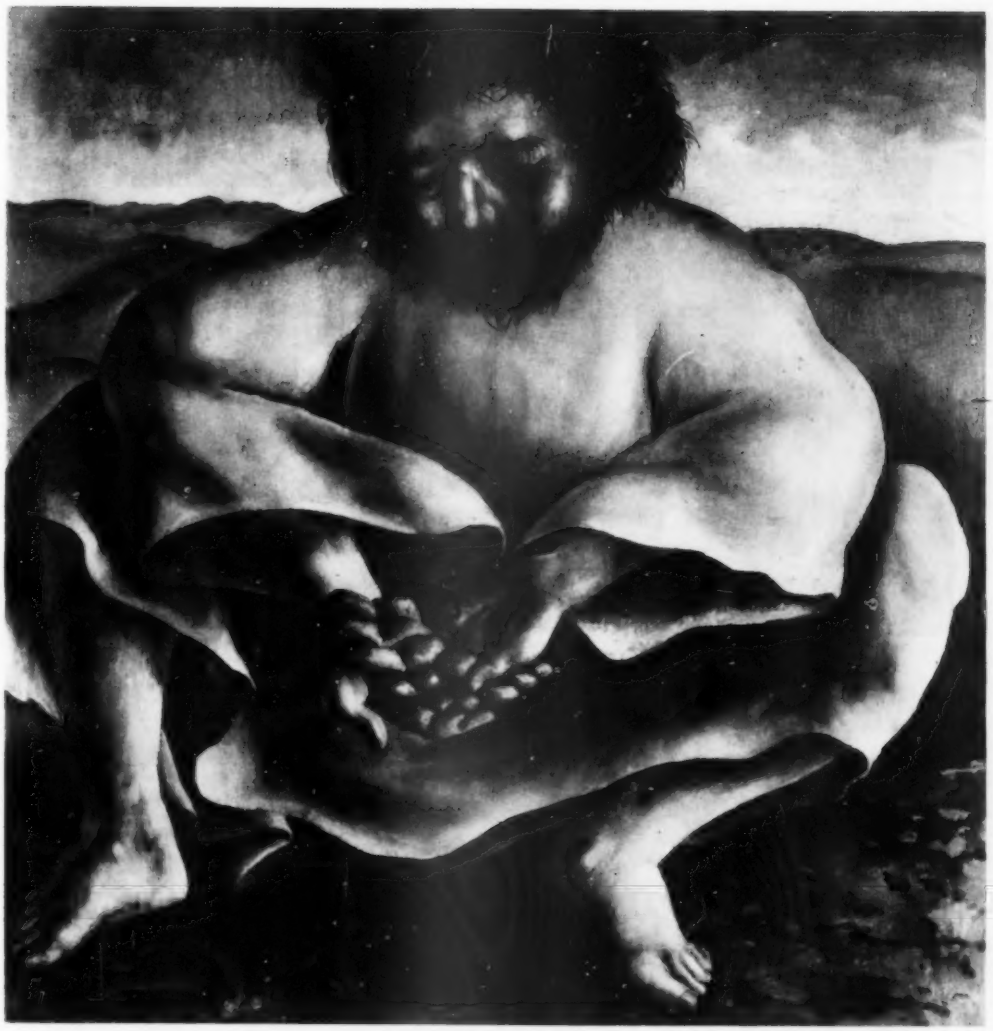
Während Matthew Smith unter der Sonne Frankreichs erst in den Vollbesitz seiner rubenshaften Kraft gelangte, verblieb

SPENCER

Stanley Spencer (geb. 1891) – hier Rembrandt verwandt – im Umkreis seiner Heimat und malte seelisch vertiefte religiöse Bilder. Wurde Smith zum Kosmopoliten, so blieb Spencer national-englisch. In seinen Gemälden treffen sich imaginäre und reale Elemente, während Smith immer im sensualistischen Bereich bleibt. Smith ist im Diesseits, im Irdischen zu Hause, Spencer in spirituellen, visionären Sphären.

Die beiden Stichworte für das Schaffen Stanley Spencers sind Cookham (sein Geburtsort) und die Bibel. (Standen nicht über Rembrandts Leben die Worte »Amsterdam« und die »Heilige Schrift«?) Wie Paul Nash und Graham Sutherland hat auch er sich eine eigene Welt geschaffen. Sein Stil ist oft trocken und spröde, aber die Aufrichtigkeit seiner Gesinnung und vor allem seine Naivität lassen uns über gewisse Mängel seiner Technik hinwegsehen. Bei ihm offenbart sich die künstlerische Unabhängigkeit von Paris als Positivum: William Blake erscheint als Ahnherr seiner exzentrischen Kunst, die man in verwandter Form heute bei vielen Exponenten rein englischer Tradition trifft.

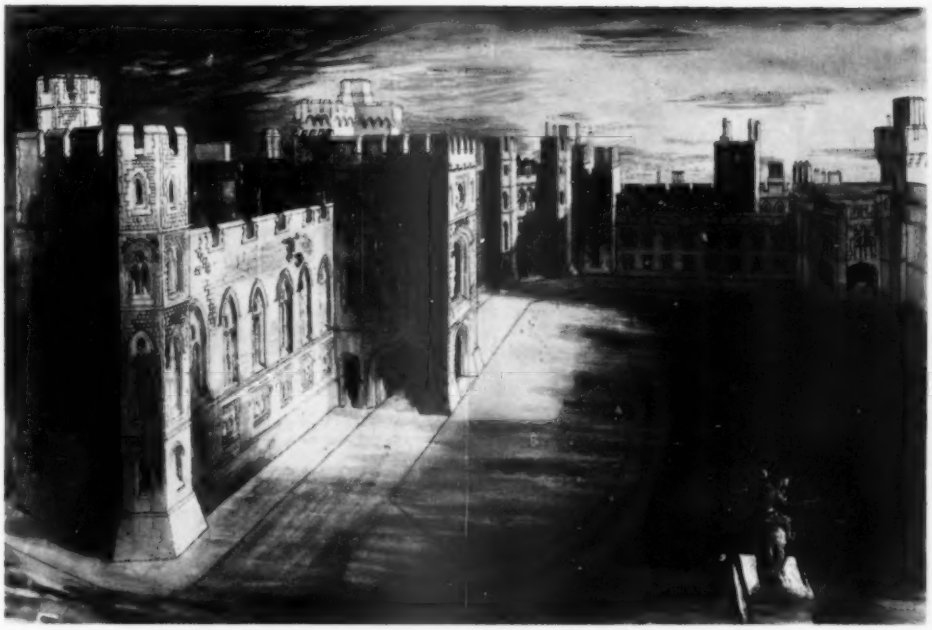
Soviel über Spencers Lebensumstände: er wurde 1891 in dem Dorfe Cookham-on-Thames in Berkshire geboren und verbrachte hier den größten Teil seines Lebens. Wie viele englische Maler studierte er an der Slade School, London. Seine Werke bilden eine fortlaufende selbstbiographische Schilderung seiner Entwicklung und schließen eine Botschaft in sich ein, die »nicht von dieser Welt ist«. In eigentümlicher Weise vermischen sich in einigen seiner Bilder Dinge, die von der Natur »abgeschrieben« zu sein scheinen mit solchen, die von einem inneren Erlebnis künden. In der »Kreuztragung« (1920) treten naturalistische Elemente in dem efeubewachsenen Haus, dem Mauerwerk und den Leitern hervor: isoliert würden sie unerträglich wirken, in der Ganzheit des Bildes erzeugen sie die Stimmung des Wunderbaren. In der Reihe »Christus in der Wildnis« verbindet sich der einsame Christus mit der unendlichen Natur. Die Hände des Herrn, die den Skorpion halten, sind unmerklich vergrößert, um ihre Funktion zu betonen; Spencers »Handwerker im Haus« (1935) legen in gleicher Weise einen Akzent auf die Hände des Arbeiters, der die Säge hält. Ebenso wesentlich für die Charakteristik seines Stils ist die auf demselben Bilde erkennbare Tendenz, die einzelnen Gegenstände präzis wiederzugeben, während die Figuren selbst stark vereinfacht erscheinen. Die Landschaften Stanley Spencers zeugen von unbestechlicher Sachlichkeit: die Dinge in der Ferne sind mit gleicher Genauigkeit wie jene im Vordergrund dargestellt. In Burghclere in der Nähe Newsburys bot sich seinem Genius eine einmalige Gelegenheit, als man ihm für einen Zyklus des Soldatenlebens, das er selbst in Mazedonien kennengelernt hatte, eine eigene Kapelle errichtete: die große »Auferstehung« an der Ostwand zeigt die Menschen, die mit Christus das Kreuz als Symbol ihrer Bürde abwerfen und lang-



STANLEY SPENCER, CHRISTUS IN DER WÜSTE / CHRIST IN THE WILDERNESS
Sammlung J. L. Behrend; Foto: A. C. Cooper

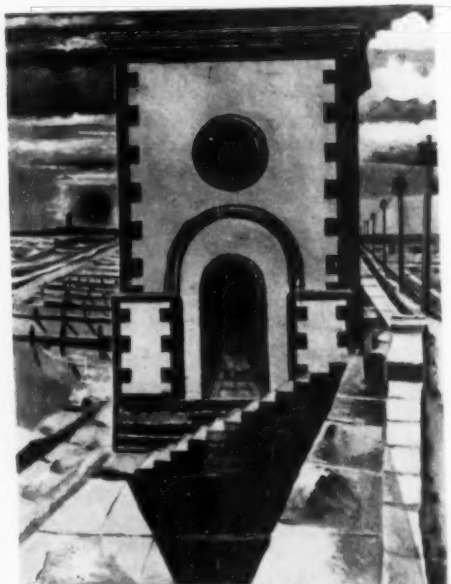
HENRY MOORE, GESTALTEN IN EINER HÖHLE / FIGURES IN AN CAVE
Sammlung J. A. Patton

PAUL NASH, WIR MACHEN EINE NEUE WELT / WE ARE MAKING A NEW WORLD
Imperial War Museum; Foto: A. C. Cooper



JOHN PIPER, WINDSOR SCHLOSSHOF / WINDSOR CASTLE, THE QUADRANGLE
Im Besitz des Engl. Königshauses; Foto: A. C. Cooper

JOHN PIPER, DIE RUINEN DER KAPELLE VON LANSDOWNE
VIEW OF THE RUINS OF LANSDOWNE CHAPEL
Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London; Foto: Alfred Carlbeach



ROBERT COLQUHON, ZWEI SCHWESTERN / TWO SISTERS, Sanscouvers Art Gallery; Foto: A. C. Cooper · IVOR HITCHENS, HERBSTLICHES STILLEBEN / AUTUMN GROUP, Privatbesitz; Foto: A. C. Cooper · PAUL NASH, NOVEMBER-MOND / NOVEMBER MOON, Sammlung Ivo Novello; Foto: A. C. Cooper · PAUL NASH, LAND DER SEHNSUCHT / NOSTALGIC LANDSCAPE, City of Leicester Museum and Art Gallery.

sam einer besseren Welt entgegenschreiten. Eine große Sympathie mit allem, was Gottes Kreatur ist, durchströmt Stanley Spencers Werk — und die Gewißheit, daß der Tag kommen wird, an dem alle Geschöpfe wieder gleich sein werden vor ihrem Schöpfer.
Der große Träumer Spencer vergaß, daß die Farbe absoluten Wert besitzen und allein die Idee eines Bildes bestimmen kann. Für ihn bedeutet sie nur willkommenes Mittel zur Beschreibung von Gegenständen und Vorgängen: und man darf sicher sein, daß in seiner gestaltenden Phantasie immer erst der Bildinhalt vorhanden ist, der sich seine Form erschafft. Matthew Smith ist Whistlers »Art for Art's Sake« näher als Stanley Spencer. Der Weg zur abstrakten Gestaltung, in deren Mittelpunkt Ben Nicholson steht, führt nicht über ihn, sondern über die Post-Impressionisten und Matthew Smith.

RÜCKKEHR ZU ENGLISCHER EIGENART

Die kulturellen Beziehungen zwischen England und dem Kontinent ergeben in ihrer Vielgestaltigkeit das Thema einer besonderen kunsthistorischen Untersuchung. Eine Einführung in die moderne englische Malerei muß sich jedoch auf die Skizzierung jener Momente beschränken, die für die Spannung zwischen kontinentaler Beeinflussung und künstlerischer Bodenständigkeit kennzeichnend sind. Als William Hogarth im Jahre 1737 unter dem bezeichnenden Pseudonym »Britophil« einen Beitrag an eine englische Zeitung sandte, der sich mit dem auswärtigen Einfluß auf künstlerischem Gebiet beschäftigte, charakterisierte er damit nicht nur seine eigene »insulare« Konzeption, sondern eröffnete zugleich eine Auseinandersetzung, die bis zum heutigen Tage nicht beendet ist. Ein typisches Beispiel für den kontinentalen Eklektizismus bot sich Hogarth in seinem jüngeren Zeitgenossen Reynolds dar, der in Italien besonders gründlich die Venezianer studiert und nach seiner Rückkehr eine glänzende »fashionable« Porträtauffassung etabliert hatte, die nichts weniger als englisch und echt war. »Reynolds war vom Satan zur Erniedrigung der Kunst gepachtet«, urteilte William Blake mit der Treffsicherheit seines Spottes. Thomas Gainsborough gehörte dagegen zu den wirklich bedeutenden englischen Künstlern, nicht nur in seinen Landschaften, sondern auch in seinen Bildnissen. Blakes Zeitgenosse Lawrence brachte das Kunststück zuwege, seine großflächigen Repräsentativporträts aus — Staffage aufzubauen. Eine eindeutig englische Entwicklung geht von William Blake, John Constable und William Turner aus; auch die vielgeschmähten Praeraffaeliten sind in der Substanz britisch. Schon gegen Ende des Jahrhunderts gelang dem Kontinent — diesmal war es die Hauptstadt Frankreichs — ein neuer entscheidender Einbruch in die englische Kunst: Sickert verkündete die Ideen des Degas; Steer erscheint als Nachkomme der großen französischen Landschafter; Matthew Smith verbrachte den fruchtbarsten Teil seines Lebens im französischen Süden.
Gegen Ende der dreißiger Jahre setzte in England jedoch eine Entwicklung ein, die kaum noch dem Kontinent verpflichtet erscheint. Eine Gruppe hervorragender Künstler mit Stanley Spencer, Paul Nash, Henry Moore, John Piper und Graham Sutherland an der Spitze leitete eine Bewegung ein, die den Anbruch eines neuen großen Abschnittes echt englischer Kunstentwicklung bedeuten kann, eines Abschnittes, der dem wundervollen Jahrhundert von Hogarth bis Turner durchaus nicht nachzustehen braucht. Mit einer solchen Entwicklung eng verknüpft ist die Besinnung auf die inhaltlichen Werte, die Stanley Spencers Werk zwar nicht leicht verständlich, aber substanziell und emotionell erfaßbar machte. Doch ist die heutige englische Kunst unendlich weit davon entfernt, etwa literarisch oder intellektuell zu sein. Der englische Maler ist ein Dichter von visionärer Kraft und bedient sich der alltäglichen Gegenstände, um einen neuen, beinahe »surrealen« Zusammenhang herzustel-

len. Eine wesentliche Rolle spielt hierbei das Magische und die Überzeugung, daß sich hinter der Oberfläche der Dinge ein wesentlicher Gehalt verberge, der in der Bildform zwar nicht konkret faßbar, doch spürbar wird.

PAUL NASH

Der hervorragendste Vertreter dieses »magischen Realismus« dürfte Paul Nash (1889–1946) sein.

»We, to-day, must find new symbols to express our reaction to environment . . . In whatever form, it will be a subjective art«, schrieb Paul Nash in einem Manifest zur Begründung der »Unit One«-Gruppe zu Beginn des Jahres 1933. Der Geist, der aus diesem in der »Times« veröffentlichten Schriftstück spricht, ist von bewußtem englischen Nationalgefühl getragen. Nash hebt hervor, daß die impressionistischen und praeraffaelitischen Bewegungen von England ausgegangen seien und fordert die Wiederbelebung der »favourite forms of expressions«. In seinem Frühwerk setzt er sich als Vertreter der altenglischen Tradition mit dem Pariser Einfluß auseinander. Seine Grundhaltung erinnert an die englischen Aquarellisten des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts. Seine Landschaften, auf denen seine eigentliche Stärke beruht, können auch in der Öltechnik das aquarellistische Erbe nicht verleugnen. Schon John Moores Mahnruf an die damals junge Generation, in England zu bleiben und die bis dahin übliche Wallfahrt nach Paris zu unterlassen, mochte bei Nash auf fruchtbaren Boden gefallen sein. Das mystische Vermächtnis William Blakes kam seinen Bestrebungen zu Hilfe. Nash hat mit intensiv dichterischer Kraft die Natur weniger verwandelt als neu gedeutet: Seine Welt, die im einzelnen wohlbekannte Details umgreift, vermittelt den Eindruck einer bleichen, kalten Einsamkeit. Die Phase ornamentaler Abstraktion, die Paul Nash nach dem Ende des Ersten Weltkrieges durchlief, schien für kurze Zeit seine Phantasie durch konstruktivistische Elemente zu lähmen: aber der Dichter und Magier in ihm trug den Sieg davon. Bis 1939 stellte der Künstler gemeinsam mit der surrealistischen Gruppe aus: darf man aber seine Kunst mit dem Begriff »Surrealismus« etikettieren? Urweltliche Luft weht durch seine Schöpfungen; riesige Blumen erscheinen in überirdischem Lichte wie Vertreter einer vorzeitlichen Flora.

Im Jahre 1907 hatte sich Paul Nash für den künstlerischen Beruf entschieden. Seine Ausbildung fiel noch in jene bewegte Zeit, als durch Roger Frys Initiative die Post-Impressionisten zum ersten Male ihre Werke in London zeigten (1910/11). Im nächsten Jahre wagte Nash selbst in der Carfax Gallery den ersten Schritt in die Öffentlichkeit. Der Erfolg blieb nicht aus: man lud ihn ein, mit dem New English Art Club auszustellen. Zu den Werken dieser frühen Zeit gehören die »Fallenden Sterne« (1912), die der späteren Entwicklung des Künstlers schon sehr nahe kommen, während die »Ulmen« (1914) wie eine Konzession an die Tradition des NEAC anmuten. Der Ausbruch des Weltkrieges beendete diese Entwicklung zunächst. Nach seiner Rückkehr als Verwundeter 1917 veranstaltete Nash eine kleine Ausstellung von Arbeiten, die im Schützengraben entstanden waren. Nicht den Schrecken des Krieges an sich zeigte Nash, sondern die Wunden, die der Krieg der Natur schlug, jene Tragödie des Niemandslandes, das verlassen und voller geheimer Spannungen daliegt. In der Vision des Todeskampfes der Westfront gelang es Nash, seinen persönlichsten Stil zu finden. Die Resonanz der Ausstellung war ungeheuer. Der bis dahin Unbekannte erhielt einen Auftrag als »Official War Artist«.

Nach Kriegsende wurde die stetige Entwicklung Nashs auf einige Zeit unterbrochen: in seiner Ausstellung in der Leicester Gallery (1924) setzte er sich mit kubistischen Formproblemen auseinander. Diese experimentelle Phase war etwa um 1927 abgeschlossen. Unter den Stilleben dieser Zeit nimmt der »Schwanengesang« (1927/28), der die Idee des Herbstes vermittelt, durch die Betonung des Irrationalen eine besondere Stellung ein. Den endgültigen Beginn seines eigentlichen Stils bezeichnen die Entwürfe, die Nash für Sir Thomas Browns »Urn Burial« geschaffen hat, besonders jenes unvergeßliche Blatt »Die Seele besucht das Reich der Toten« (1932): Rationales gesellt sich zu Irrationalem, die Wirklichkeit wird die Begleiterin des Traums. Die Vision Paul Nashs hatte ihre endgültige Form gefunden. Die »Landschaft der Sehnsucht« (1938 vollendet) entrückt die Phantasie des Betrachters in eine unendliche Ferne: keiner der Sterblichen (auch Nash nicht) hat das Ziel jemals erschaut, solange er noch auf der Erde weilte. Eine beinahe jenseitige Farbigkeit beherrscht den »Novembermond« von 1942: hier erlebt man durch das

Hereinbrechen eines zarten Rosatons (auf der rechten Himmelspartie) in eine im übrigen kalte und tote Atmosphäre das Sterben der Pflanzenwelt mit der transzendenten Hoffnung auf eine Wiederauferstehung der Natur. Sehnsucht — magisch oder romantisch — ist die Grundlage dieser Gemälde. — Bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde Nash erneut Official War Artist. Die Werke, die er damals schuf, gehören zum Besten, was auf beiden Seiten der Front entstand: nicht der Reportage, sondern der Vision des Krieges hat er gedient. Ein zerschollenes Flugzeug des Gegners war für ihn kein Gegenstand nationalen Triumphs, sondern glich einem plötzlich vom Himmel gestürzten meteorischen Gegenstand aus einer anderen Welt, von Geheimnis, Unheil, ja Sterben umwoben. Das »Tote Meer« (1941) ist eines jener Symbole, von denen Nash in seinem Manifest gesprochen hatte: die Wogen dieses Meeres sind von ausgeglühtem, erkalteten Metall, das kein Leben mehr birgt. Darüber glimmt der fahle Mond. Das ist keine bloße Anklage gegen den Krieg. Es ist das Traumgesicht einer Kreatur, über die er hinweggefegt ist.

Gemeinsam mit Paul Nash stellten innerhalb der surrealistischen Gruppe auch Ceri Richards (geb. 1903), der Aquarellmaler Edward Burra (geb. 1905) und Henry Moore (geb. 1898) aus.

MOORE

Moore gehört zu den stärksten Begabungen unter den lebenden Bildhauern. Aber muß er in einer Betrachtung über moderne Malerei erwähnt werden? Die Antwort geben uns seine farbigen Zeichnungen, die zwar oft als Vorstufen für Plastiken gedacht sein mögen, jedoch auch wegen ihrer farblichen Qualitäten geschätzt werden. Seine Figuren sind Inkarnationen absoluter Bewegungslosigkeit, ja Starrheit: in einem Maße, wie es die frühen Skulpturen der Ägypter waren. Diese stehenden, sitzenden oder ruhenden Gestalten tragen ihr Geheimnis im Innern. Moore verzichtet oft bewußt auf die plastische Erscheinungsform dieser Gestalten, die er ohne Angabe von Licht- und Schattenpartien durch Umriß und flache Tonanlage zu differenzieren weiß. Hierher gehört eine Zeichnung in Kreide und Tusche: »Figuren in einer Höhle« (1936), die mit seherischer Kraft die Atmosphäre seiner im Kriege geschaffenen Shelter-Bilder vorausnimmt und die Flucht des Menschen unter den Schutz der Erde ahnt. (Hat nicht auch Karl Hofer seinen »Mann in Ruinen« schon 1937 gemalt?) Als Official War Artist schuf Moore eine ganze Reihe farbiger Impressionen und Deutungen des Luftschutzerlebnisses: Der »Luftschutz in der Untergrundbahn« (Sammlung E. C. Gregory, 1941) zeigt einen riesigen hallenartigen Raum, der sich in eine ungeheure Tiefe erstreckt. Die farben- und formenbedingte kreisende Bewegung ergibt ein Tönen und Hallen in diesem Gewölbe: hier gelang die Darstellung des Akustischen mit malerischen Mitteln. Die beiden Menschenreihen sind eine Vision von liegenden, schauenden, horchenden und harrenden Figuren. Moores Farbe ist außerordentlich tief und doch transparent. Seine Technik besteht aus einer Mischung von Gouache, Aquarell und Ölstift. Mit Stanley Spencer, Paul Nash, Graham Sutherland, Matthew Smith und Ben Nicholson gehört Moore in die Reihe derjenigen Künstler und Künder, denen es gelungen ist, in der Sprache der Symbole eine eigene Welt auszudrücken.

HEPWORTH

An dieser Stelle sei auch Barbara Hepworth (geb. 1903) erwähnt, Englands berühmteste Bildhauerin. Sie hat zahlreiche Bilder und Zeichnungen geschaffen, die mit ihrem plastischen Werk nicht in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Ihre Figurenstudien sind Zeichnungen von beinahe klassischem Linienduktus; sie besitzen die Feinheit des lionardesken Strichs. Barbara Hepworth zeichnet mit Bleistift und Ölfarbe auf der Textur der grundierten und leicht angetönten Malpappe. Ein häufiges Sujet ihrer Zeichnungen ist der Operationssaal: ihr »Prelude« (Birmingham City Art Gallery) vermittelt das Fluidum unmittelbar vor Beginn der Operation. Alles ist auf einfachste Formen und eindringlichste Linien zurückgeführt: nur das Wesentlichste, Hände und Augen der mit Mundschutz versehenen Ärzte und Schwestern, hat Bedeutung.

Eng verwandt mit dem magischen Realismus ist eine Bestrebung, die man als »neo-romantisch« bezeichnen könnte; in ihr feiert der Geist William Blakes eine Auf-

erstehung. Der Blake-Schüler Samuel Palmer hat auf die mystische Verbundenheit des Menschen mit der Natur hingewiesen. Es sind die Symbole eines saturnischen Zeitalters, unter dessen Auspizien die Generation zu handeln scheint, die das Gesicht der heutigen Kunst in England entscheidend mitbestimmt.

PIPER

Der entscheidende Exponent dieser neo-romantischen Strömung ist John Piper (geb. 1903), dem es gelang, eine Synthese zwischen der klaren strukturellen Auffassung im Landschaftlichen und einer dramatischen, oft düsteren Stimmung zu finden. Schon in frühester Jugend interessierte er sich für Baukunst, besonders für Kirchenarchitektur. Auch kopierte er gerne mittelalterliche Glasfenster – die blauen, roten und gelben Töne seiner Gemälde, denen er auf einer reich texturierten Temperaweiß-Untermalung eine seltene Brillanz verleiht, entstammen der »Palette« der gotischen Meister.

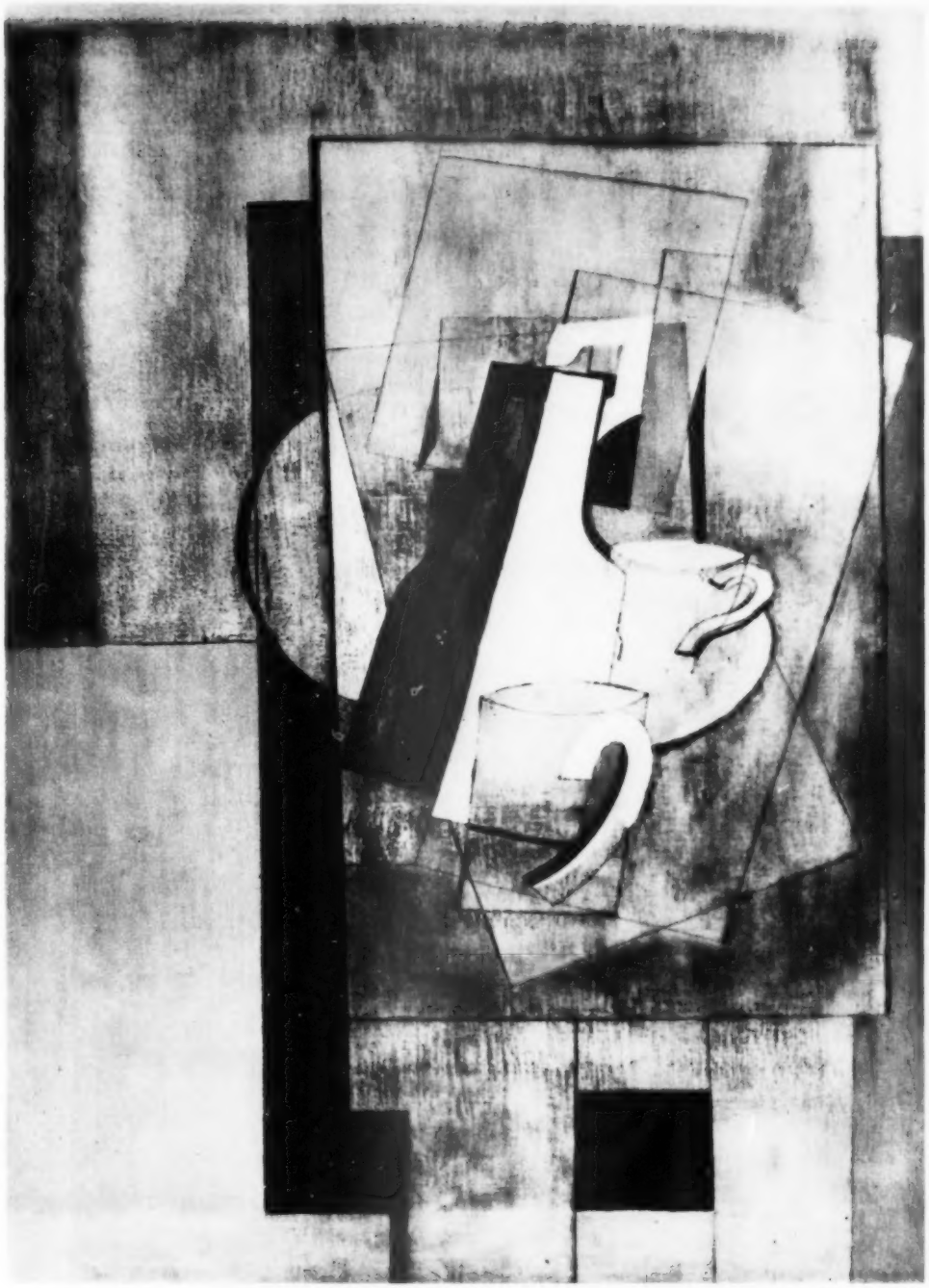
John Piper hat sich – wie viele seiner berühmten Berufskollegen in England – erst spät für die künstlerische Laufbahn entschieden, nachdem er einige Jahre in der Anwaltskanzlei des Vaters zugebracht hatte. Seine ersten Jahre als Künstler waren von Entbehrungen begleitet; er mußte seinen Lebensunterhalt durch Pressearbeit verdienen. Die Einladung zu einer Kollektiv-Ausstellung bei Zwemmer 1933 war sein erster sichtbarer Erfolg; anschließend besuchte er Paris und traf mit Braque und Fernand Léger zusammen. Noch hatte er seinen endgültigen Stil nicht gefunden; es folgten abstrakte Experimente in enger Zusammenarbeit mit Ben Nicholson, Barbara Hepworth und anderen englischen Abstrakten. Die Farben dieser Arbeiten liegen auf der kalten Skala: blau, schwarz und grau. Seine Ausstellung von 1938 jedoch stellte bereits eine Absage an das Abstrakte dar: auch farblich hatte er sich gewandelt, indem er Gelb und Rot bevorzugte. Er entdeckte erneut das »Malerische« in der Landschaft und tauchte sie in ein »romantisches« Licht. Als Beispiele mögen hier die von der Königin Elizabeth im Jahre 1941 in Auftrag gegebenen aquarellierten Zeichnungen von Windsor Castle und seine Illustrationen zu Shell's Führer durch Oxfordshire erwähnt werden. Der Krieg sah ihn als Official War Artist: die Großartigkeit der Vision, die in der Zerstörung liegen kann, machte in Piper unerhörte Kräfte frei. In seinen Bildern halbzerstörter englischer Kirchen lebt farblich etwas von der Feuerkraft jener furchtbaren Bombennächte weiter, die einen Teil von Englands klassischer Architektur, u. a. die Kathedrale von Coventry, vernichteten. Oft setzte er hinter diese Gebäude die Folie eines beinahe schwarzen Himmels, um die Leuchtkraft der farbigen Häuser und Steine zu erhöhen. Pipers Werke aus dieser reifen Periode haben etwas von der Magie Edmund Spencers an sich. Ist es verwunderlich, daß sich das britische Theater dieses Talent zunutze machte? Pipers Bühnenbilder für »The Quest«, den »Oedipus« oder Benjamin Brittens »Billy Budd« in Covent Garden werden unvergeßlich mit diesen Aufführungen verbunden bleiben.

JONES

In die unmittelbare Nähe der Neo-Romantiker gehört auch David Jones (geb. 1895). Er ist aus Wales gebürtig. Schon als Knabe zeichnete er sich durch die Treffsicherheit seiner Tierzeichnungen aus, die ihm bereits in jungen Jahren eine Ausstellung mit der Royal Drawing Society verschafften. Nach dem Weltkriege nahm er sein Studium wieder auf; in dieser Zeit machten sich besonders Pariser Einflüsse neben dem Erbe Blakes und dem großen Eindruck El Grecos geltend. Als Graphiker wandte Jones sein besonderes Interesse dem Holzschnitt zu: 1927 veranstaltete er in der Society of Wood-Engravers eine Ausstellung. Die Jahre bis zu seiner schweren Erkrankung 1933 brachten ihm viel Anerkennung und eine Fülle von Aufträgen für Illustrationen (z. B. »The Ancient Mariner«), in denen die hauptsächlichste Bedeutung des Künstlers liegt.

SUTHERLAND

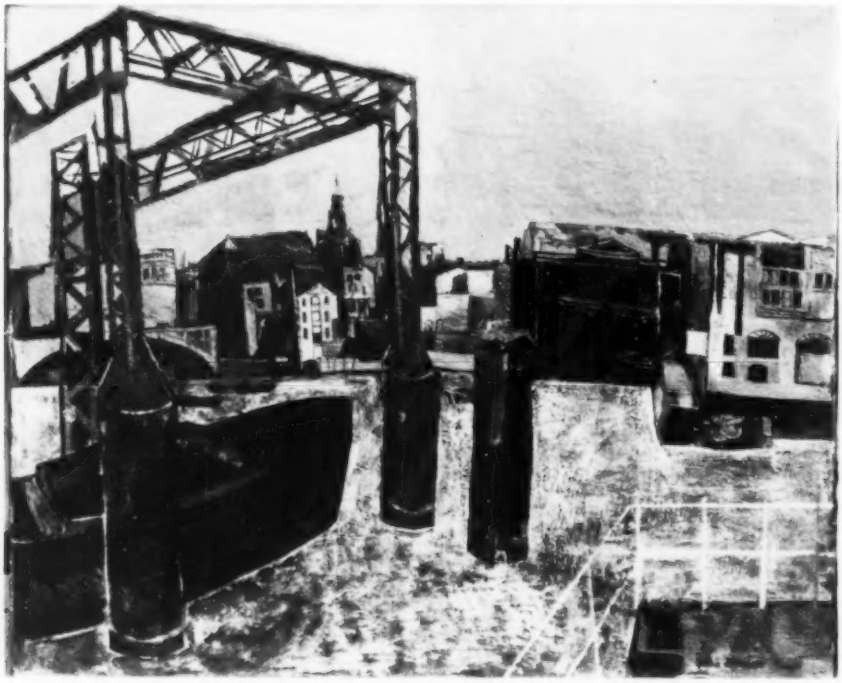
Wenn es zutrifft, daß Landschaft kein Abbild, sondern ein Gefühl sei, dann wäre Graham Sutherland (geb. 1903) wie Piper und Moore zu den Neo-Romantikern zu rechnen; in seinen Nachkriegswerken allerdings ist Sutherland weit darüber hinausgewachsen. Das Werk



BEN NICHOLSON, STILLEBEN / STILL LIFE

Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London

FRANCES HODGKINS, ZERSTÖRTES BERGWERK IN WALES / RUINED MINE IN WALES
Sammlung O. T. Falk; Foto: A. C. Cooper



JOHN MINTON, STADT AM UFER / CITY FROM BANKSIDE
Sammlung Reid und Lefevre; Foto: A. C. Cooper

MATTHEW SMITH, AIX EN PROVENÇE, 1936
City Art Gallery, Birmingham

MATTHEW SMITH, PFIRSICHE / PEACHES
Reproduced by courtesy of the Trustees of the Tate Gallery, London

MICHAEL AYRTON, GESPRÄCH IM WIND / CONVERSATION IN THE WIND, British Council Institutes Collection; Foto: A. C. Cooper · WYNDHAM LEWIS, AKT / RED NUDE. The British Council Permanent Collection; Foto: A. C. Cooper · WILLIAM GEAR, HERBSTLANDSCHAFT / AUTUMN LANDSCAPE, Collection The Arts Council; Foto: R. B. Fleming · PATRICK HAYMAN, MUTTER UND KIND IN EINER LANDSCHAFT / MOTHER AND CHILD IN A LANDSCAPE; Foto: Studio St. Ives.

dieses Künstlers scheint unter dem besonderen Sternzeichen William Blakes und Samuel Palmers zu stehen; Wordworth hat Verse geschaffen, die wie Begleitmusik zu Sutherland'schen Werken anmuten. Manches verbindet den Künstler noch mit Turner: die expressive Phase dieses Meisters zeigt ein Aufgehen der scharf beobachteten und erfaßten Naturdetails in eine antinaturalistische Bildform. In der Abstraktion geht Sutherland aber niemals so weit wie Picasso: er eliminiert aus dem großen Teppich der Natur winzige Details und vergrößert sie oft ungeheuerlich, womit er einigen frühen Niederländern wie Hieronymus Bosch nahe kommt.

Sutherland hat sich erst verhältnismäßig spät der Malerei zugewandt. Nach kurzem Studium auf einer Ingenieurschule erlernte er den Beruf des Stechers und erreichte hier ein beachtliches Ansehen. Eine Reise nach Pembrokeshire 1936 brachte die Entscheidung für die Malerei. In den folgenden vier Jahren schuf er eine Anzahl von Landschaften, die zu seinen besten Arbeiten gehören. Niemals malt Sutherland seine Expressionen unmittelbar vor der Natur: er sieht die Dinge nicht, er erschaut sie. Die Landschaften dieser Zeit sind öde und verlassen, als habe sie nie eines Menschen Fuß betreten. Einzelformen dieser Bilder sind mit geheimnisvoller Kraft zu einer Art Doppelleben begabt: die »Tote Eiche« (1941) verwandelt sich unversehens in ein wütend klaffendes Maul. Wie bei John Piper löste auch bei Sutherland der Auftrag von Kriegsbildern neue Energien aus: die Welt seiner Bilder beginnt sich nunmehr mit Figuren zu beleben. Sein »Anstich des Hochofens« (1941) rückt ihn ganz in die Nähe des späten Turner und dessen gleichnamiges Werk von 1847. Als Figurendarsteller ist Sutherland nicht immer ganz ohne Schwächen: vielleicht wären Henry Moores Gestalten das Äquivalent für Sutherlands apokalyptische Landschaften? »Diese beiden Künstler gehen als wahre Kinder ihres Zeitalters von entgegengesetzten Punkten aus und treffen sich im fahlen Glanze einer Welt aus Flammen und Asche.« (Sackville-West.)

Nach dem Kriege wandelte sich Sutherlands Stil noch stärker ins Expressive: seine Dornenkronen-Kompositionen, die aus gezackten Strukturen bestehen, suggerieren ein Abbild der leidenden Menschheit. Von jeher hat sich der Künstler den großen Expressionisten der Vergangenheit verpflichtet gefühlt: seine Arbeiten »Christus am Ölberg« (Detail, Sammlung R. Mortimer) und »Ein El Greco« (Sammlung Sir Kenneth Clark) erinnern in Form und Thema an den großen Wahlspanier, während der Gekreuzigte in der Matthäuskirche zu Northampton an Grünewalds Wucht und Leidenschaftlichkeit heranreicht. Dieser 1946 erteilte Auftrag wurde in England leidenschaftlich diskutiert: versuchte er doch, die Idiome der modernen Kunst in den Dienst der Kirche zurückzuführen!

Zu Sutherlands letzten Arbeiten gehören zwei aufsehenerregende Bildnisse in Ganzfigur: »Somerset Maugham« (im Besitz des Dichters) und das Bildnis des konservativen Staatsmannes und Zeitungskönigs Lord Beaverbrook (Tate Gallery). Der Versuch, mit modernen Mitteln das Problem des Porträts zu lösen, hat wie von selbst zur Herrschaft starker Farbkontraste geführt; Gelbocker, strahlendes Violett und ein vermittelndes Grün im Hintergrunde herrschen vor. Die Bildnisse selbst sind in jedem Detail scharf akzentuiert; eine gewisse Verwandtschaft mit den Porträts Kokoschkas ist unverkennbar. Die englische Kunstgemeinde nimmt großen Anteil an den Schöpfungen Sutherlands und erhofft von ihm neue, unerwartete Wendungen.

DIE ABSTRAKTEN

Kurz vor Eröffnung der Ausstellung der Royal Academy des Jahres 1832 geschah es, daß John Constable noch an seinem Bilde »Eröffnung der Waterloo-Brücke« durch Aufsetzen von Rottönen in den Dekorationen und Flaggen einige Änderungen vornahm. Plötzlich erschien Turner, stellte sich hinter ihn und beobachtete ihn schweigend. Eines seiner beinahe farblosen Seestücke, das unmittelbar neben der Waterloo-Brücke hing, hatte durch die Farbkraft der Arbeit Constables erheblich an Wirkung eingebüßt. Entschlossen holte Turner seine Palette herbei und setzte mitten in seine See, völlig unmotiviert, einen knallroten Fleck von der Größe eines Schillings. Die farbliche Überlegenheit Constables war abgeschwächt: »he has been here and fired an gun«, sagte der Schöpfer der Waterloo-Brücke anschließend zu einem Freunde. Erst nach einigen Tagen kam Turner wieder und verwandelte diesen roten Fleck in die Form einer Boje. – Diese kleine Begebenheit zeigt, daß schon Turner – vor über hundert Jahren – abstrakt komponierte und erst nachträglich den roten Farbfleck in die konventionelle Form eines natürlichen Gegenstandes verwandelte.

BEN NICHOLSON

Ben Nicholson (geb. 1894) ist heute der konsequenteste und überzeugteste Anhänger der abstrakten Kunst in England. Sein Werk zeigt im wesentlichen keinerlei Unterwerfung unter die Welt des Gegenständlichen. Seine künstlerische Kraft kommt der Wirksamkeit musikalischer oder architektonischer Ausdrucksformen nahe. Durch die formale Reduzierung auf zwei oder drei Grundelemente und eine Beschränkung der Farbe auf ein Mindestmaß hat er eine Kunst hervorgebracht, die nicht nur wegen ihrer entschlossenen Absage an die darstellerische Tendenz der Malerei, sondern auch wegen ihres Verzichts auf Gefühlswerte oft unverstanden bleibt. Ben Nicholson erblickte gegen Ende des letzten Jahrhunderts als Sohn eines hochgeschätzten Künstlers – William Nicholson – das Licht der Welt. Reisen führten ihn nach Frankreich, Italien und den USA. Nach seiner Rückkehr interessierte er sich für Wyndham Lewis und die Vorticisten, die ihm in ihrem Kampf gegen die Konvention sympathisch waren. Aber erst die Kenntnis der kubistischen Kunst in Paris sollte die in ihm schlummernden Kräfte auslösen. In den Jahren von 1926 bis 1933 schuf er eine Reihe halbabstrakter Stilleben: sie kennzeichnen Nicholsons Bemühungen um Freiheit von Gewicht, Schwere und Perspektive und sein Ringen um flächenhaften Ausdruck. Die dargestellten Gegenstände haften nicht auf dem Grunde, die Farben sind ihren wahren Werten nach ausgewählt und nicht nach ihrer gegenständlichen Bindung. Der Einfluß von Braque und Picasso ist in dieser Periode unverkennbar. Als Übergang zu seiner »geometrischen« Epoche mögen einige »übermalte« Stilleben dienen: Nicholson schabte zu Beginn der dreißiger Jahre die Oberfläche älterer Bilder fast bis zur Unkenntlichkeit ab und baute auf dem Schemen des ursprünglichen Werkes ein neues Stilleben auf, das er nunmehr völlig abstrakt behandelte. Von der Bühne des gerahmten Bildes trachtete der Künstler nunmehr fortzukommen: statt des inszenierten Lebens wollte er das Leben selbst erfassen. Er hat die Wesenseinheit zwischen der Leinewand und der künstlerischen Phantasie wieder entdeckt, jene Wesenseinheit zwischen Idee und Material, wie sie in den südfranzösischen und spanischen Höhlenzeichnungen schon war, oder wie sie in den »Bildern« des alten Fischers Alfred Wallis in St. Ives mit primitiver Selbstverständlichkeit verwirklicht wurde. Seit 1933 entwickelt sich Nicholson entschiedener zur absoluten Form. »Er hat das Verfahren der Abstraktion in ihr logisches Extrem gesteigert, in dem die Malerei rein und absolut wie die Musik wird« (Read). Die Bilder dieses Abschnittes bestehen oft lediglich aus Kreisen, Linien und Quadraten, die in fein abgewogenem Verhältnis eine innere Harmonie herstellen. Durch eine technisch mit großer Sicherheit erzielte

Oberflächengestaltung, die oft glatte und rauhe Partien gegeneinandersetzt und durch Elemente der Landschaft inspiriert sein mag, erzielt er einen ausgewogenen ornamentalen Eindruck bei äußerster Verhaltenheit in Form und Farbe. Hier versagt jeder Maßstab des Vergleichs: selbst Picasso und Braque, von denen er ursprünglich angeregt wurde, sind jetzt unendlich fern. Der Künstler hat sich niemals an bestimmte Gruppen – die Penwith-Society in Cornwall ist keine Gruppe mit einem radikalen Programm – angeschlossen und seine Unterschrift auch nie unter Manifeste gesetzt. Für die Entwicklung zur Abstraktion mag sein Zusammentreffen mit dem Holländer Piet Mondrian (1943 in New York gestorben) in Paris von Bedeutung gewesen sein.

»Big Ben«, wie seine Freunde in St. Ives Ben Nicholson nennen, hat sich nach dem Kriege wieder langsam zu wandeln begonnen. Unter dem Einfluß der großartigen Landschaftsszenerie des kleinen Fischerstädtchens an Cornwalls Westküste dringen allmählich landschaftliche Elemente, die als solche klar zu erkennen sind, wieder in seine Bilder ein; die bisher fast ausschließlich gepflegten Werte des Stillebens nehmen – ebenso abstrakt wie früher – ihren Platz als geographische Elemente in dieser Landschaft ein. »Wir müssen«, erklärte Ben Nicholson, »auf die Erfahrungen der Abstraktion gestützt, langsam zu einer neuen bildhaften Gestaltung vordringen.«

GEAR

Im Gegensatz zu Ben Nicholson nähert sich William Gear (geb. 1915) der Abstraktion auf dem Wege von außen. Er verwendet die Formen der Natur (mit besonderer Vorliebe die knorrigen Heckenzweige auf der Farm, die ihm als Wohnsitz dient) in freier Weise und sucht die Gesetze der Malerei aus der Natur zu gewinnen. Auch Gears neuere Entwicklungsphasen lassen ihn wieder stärker der Natur verpflichtet erscheinen.

Der Künstler wurde in Fife (Schottland) geboren und besuchte Mitte der dreißiger Jahre die Akademie in Edinburgh. In Paris arbeitete er bei Fernand Léger und wurde stark von Picasso beeindruckt. Wie bei John Piper gewann auch auf ihn die mittelalterliche Glasmalerei einen großen Einfluß. Seine erste Ausstellung veranstaltete er bereits 1939 in London; im Krieg war er in Italien; von 1945 bis 1947 bekleidete er das Amt des britischen Kunstschutzoffiziers in Niedersachsen. Im Jahre 1949 machte er von Paris aus eine Reise in die Alpen; in seinen Arbeiten löste er die Bergwelt in kristallinische Formen auf. Die Entwicklung William Gears zu seiner heutigen Bildform setzt etwa seit 1948 ein: benutzte er zuerst nur stark kontrastierende schwarze und weiße geometrisch-flächige Formen, so führte er bald andere Farben – die der Glasmalerei – ein und umrandete die leuchtenden Flächen mit schwarzen Linien, die an die Bleifassungen der Kirchenfenster gemahnen. Langsam gewann das Schwarz dann Form für sich selbst: es nimmt ein beinahe spukhaftes Leben an und breitet sich mit magischer Kraft über die ganze Fläche aus. In der Intensität der Farben unterscheidet sich der Künstler von den blassen Arbeiten Nicholsons: Gear verwendet die Farben ihren Werten nach als raumbildende Elemente.

Im Auftrag des Arts Council schuf er für den Rahmen des Festival of Britain eine großflächige »Herbstlandschaft«, die in den Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit rückte. Gegner der abstrakten Auffassung führten in der Presse heftige Angriffe gegen ihn und das Arts Council; dabei veröffentlichte die Presse »zur Meinungsbildung« eine Reproduktion dieses großflächigen Bildes in Briefmarkengröße. Die »Herbstlandschaft« zeigt einen königsblauen und hellolivgrünen Grund mit schwarzer Struktur und Flecken von leuchtendem Gelbocker und Orange.

PASMORE

Über Victor Pasmore (geb. 1908) läßt sich heute kaum schon Endgültiges sagen. Er hat früh die allgemeine Aufmerksamkeit durch malerische Bravourstücke im impressionistischen Stil auf sich gezogen und gehörte dann zu jenen Künstlern, die kurz vor dem Kriege die Euston Road School als Protest gegen den Einfluß des Montparnasse in London begründeten. Die Kraft seines Impressionismus hatte sich in einem Jahrzehnt inhaltreichen Schaffens verbraucht. Clive Bell, sein Biograph, prophezeite zu Ende des Krieges, daß ein Wandel in seinem Stile notwendig erfolgen müsse: wie recht er damit hatte, zeigt die Hinwendung Pasmores zu abstrakten Experimenten seit 1948.

JUNGE GENERATION

Die Künstler-Generation, die um die Jahrhundertwende geboren wurde, gehört in England heute schon – im Gegensatz zu anderen Völkern Europas – zur Gruppe der Maßgeblichen; Ben Nicholson steht offenbar nur deshalb immer noch unumschränkt im Mittelpunkt der Abstrakten, weil bislang kein entschiedener Nachfolger erstand. Der Zweite Weltkrieg hat in England durch die Aufträge des »War Artists Advisory Committee« neue Kräfte erweckt und in die Reihe der Prominenten vorrücken lassen, zugleich aber die wirkliche junge Generation, die 1915 und später geboren ist, um Jahre zurückgeworfen.

Der letzte Krieg rief in den meisten europäischen Ländern eine surrealistische Bewegung hervor. Nicht so in England. Hier machen sich Bestrebungen bemerkbar, die man als romantisch-expressionistisch bezeichnen möchte, und als deren Repräsentanten Henry Moore, John Piper und Graham Sutherland zu nennen sind. Daneben gibt es die Gruppe der mehr oder weniger kompromißlos abstrakten Experimentatoren: hier wäre Terry Frost hervorzuheben, ein Schüler von Pasmore. Im Gegensatz zu Nicholson nimmt Frost seine abstrakten Formen aus der Natur. In der Abstrakten-Ausstellung zu New York 1951 trat Frost zum ersten Male vor die internationale Öffentlichkeit. Diese jüngere abstrakt gestaltende Generation begann dort, wo Ben Nicholson – wenigstens zunächst – aufhörte. Auch John Wells (geb. 1907), der als Arzt auf den Scilly Islands tätig ist und künstlerisch das Erbe Klees und Nicholsons fortführt, ferner Wilhelmina Barns-Graham (geb. 1912) gehören hierher. Das Beispiel Graham Sutherlands wird spürbar in den landschaftlichen Arbeiten John Mintons (geb. 1917) und John Craxtons (geb. 1922), während Michael Ayrton (geb. 1921) an Grünewald denken läßt. Seine Erfolgsbahn verlief überraschend: seit 1939 stellte er fast ununterbrochen aus; im Kriege entwarf er vielbeachtete Bühnenbilder: auch war er als Kritiker im »Spectator« tätig. Als er 27 Jahre zählte, erschien über ihn die erste Monographie; er selbst hat umfangreiche kunsthistorische Forschungen veröffentlicht. Seine »Versuchung des Hl. Antonius« (1946) ist stark dem Geiste des Isenheimer Altars verpflichtet. Ayrton hat klar Stellung bezogen gegen den aus Paris kommenden Purismus oder »Formalismus« und schwere Anklage gegen Picasso erhoben; sein malerisches Werk steht im Zeichen von Expression und Magie. Andere Künstler, wie Robert Colquhoun (geb. 1914) und Patrick Hayman (geb. 1915) suchen im Figürlichen einen nachkubistischen Ausdruck oder wenden sich wie der noch gärende Peter Lanyons (geb. 1918) dem Expressionismus zu.

Man muß Robin Ironside beipflichten, wenn er sagt, daß die Arbeiten der jungen Generation »noch keinen Schlüssel für eine mögliche Zukunft englischer Malerei darstellen«.

LITERATUR ZUR MODERNEN ENGLISCHEN MALEREI

BELL, CLIVE: Victor Pasmore, Penguin Book, 1945

BELL, DAVID: Some 20the Century English Paintings & Drawings, Waales 1950

BETJEMAN, JOHN: John Piper, Penguin Book, 1948

BRONOWSKI, J.: William Blake, A Man without a Mask, Taunton 1943

EMMONS, ROBERT: The Life and Opinions of Walter Richard Sickert, London 1941

EVANS MYFANWY: Frances Hodgkins, Penguin Book, 1948

GRIGSON, GEOFFREY: Henry Moore, Penguin Book, 4. Aufl., 1951

HENDY PHILIP: Matthew Smith, Penguin Book, 1944

HERON, PATRICK: Barbara Hepworth, Sculpture and Drawings, Wakefield 1951

IRONSIDE, ROBIN: Painting since 1939, London 1947

IRONSIDE, ROBIN: David Jones, Penguin Book, 1949

KEY, SIDNEY J.: John Constable, His Life and Work, London 1948

KEYNES, GEOFFREY: The Tempera Paintings of William Blake, London 1951

LAVER, JAMES: Paintings by Michael Ayrton, London 1948

MAC COLL, D. S.: Life, Work and Setting of Philip Wilson Steer, London 1945

MORTIMER, RAYMOND: Duncan Grant, Penguin Book, 1948

NEWTON, ERIC: British Painting, London 1948

NEWTON, ERIC: Stanley Spencer, Penguin Book, 1947

NICHOLS, ROBERT: William Nicholson, Penguin Book, 1948

READ, HERBERT: Contemporary British Art, Pelican Book, 1951

READ, HERBERT: Paul Nash, Penguin Book, 1948

ROTHENSTEIN, JOHN: Matthew Smith (in: EIDOS, A Journal of Painting, Sculpture and Design, No. 2, Sept./Oct. 1950)

RUSSELL, JOHN: From Sickert to 1948, London 1948

SACKVILLE-WEST, EDWARD: Graham Sutherland, Penguin Book, 1943

SUMMERSON, JOHN: Ben Nicholson, Penguin Book, 1948

BARBARA HEPWORTH, PRÄLUDIUM / PRELUDE
City Art Gallery, Birmingham

GRAHAM SUTHERLAND, KREUZIGUNG / CRUCIFIXION, 1947
British Council Permanent Collection

WILLIAM ROBERTS, MASKIERTE GESTALTEN / MASKED FIGURES
Foto: A. C. Cooper

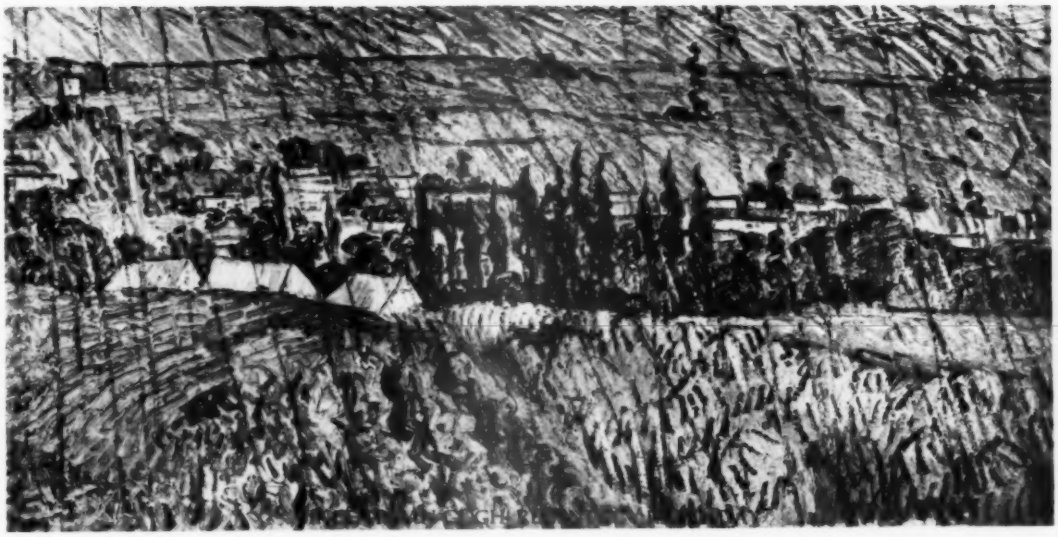
DAVID JONES, JEDERMANN / EVERYMAN
The British Council Permanent Collection; Foto: A. C. Cooper

HONORÉ DAUMIER, ARBEITER / WORKMEN
National Museum of Wales

FRANÇOIS MILLET, DIE HOLZSAMMLERINNEN / WOMEN COLLECTING WOOD
National Museum of Wales

E. BOUDIN, S. MARIA DELLA SALUTE
National Museum of Wales

PAUL CÉZANNE, DER DAMM FRANÇOIS ZOLA / THE DAM FRANÇOIS ZOLA
National Museum of Wales



ENGLISCHE MUSEEN

London

Der Bombenkrieg ging nicht spurlos an den Londoner Museen vorbei, die Gebäude der National Gallery, des British Museum und der Tate Gallery wurden mehr oder minder schwer beschädigt. Den ausgelagerten Kunstschätzen aber geschah Gott sei Dank nichts.

Für die National Gallery, die nach Wert, Erhaltungszustand und Anordnung der Bilder zu den mustergültigsten Museen der Welt zählt, wirkt seit einer Reihe von Jahren der frühere Chefrestaurator des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, Helmut Ruhemann, als beratender Restaurator. Auf ihn gehen die Reinigungen einiger Rembrandt- und Rubensbilder zurück; sie haben — besonders der jetzt sehr farbenkräftige »Chapeau de Paille« von Rubens — ein ebenso heftiges Für und Wider entfesselt wie die Restaurierung der »Nachtwache« im Rijksmuseum.

Die National Gallery erfährt eine — allerdings nur provisorische — Bereicherung durch Leihgaben der Wiener Liechtenstein-Galerie, unter denen sich die zauberhaften Chardins und das Bildnis der Ginevra de Benci befinden. Es wird in der National Gallery noch als Leonardo bezeichnet sowie man in London auch bei der 1880 aus dem Besitz des Lord Suffolk erworbenen Felsgrottenmadonna an der Autorschaft Leonardos festhält. Der kürzlich verstorbene Kunsthistoriker Hermann Beenken ist in seiner Abhandlung »Zur Entstehungsgeschichte der Felsgrottenmadonna in der Londoner National Gallery« (veröffentlicht in der reichhaltigen »Festschrift für Hans Jantzen«, Verlag Gebr. Mann, Berlin 1951) auf Grund genauer Urkundeninterpretation und stilkritischer Untersuchungen zu dem überzeugenden Ergebnis gelangt, daß zwar das Londoner Bild von Leonardo im Großen begonnen und wohl als Untermalung angelegt worden ist (wahrscheinlich in den neunziger Jahren des Quattrocento) und daß der Meister — zwischen 1506 und 1508 — das Bild vollendet hat, die eigentliche Ausführung aber fast völlig auf Ambrogio Preda zurückgeht: »Es dürfte ein in der Kunstgeschichte einzigartiger Fall sein, daß von einem großen Maler an einem Bild sowohl die erste als auch die letzte Hand angelegt wurde und daß es dennoch fast völlig von einem fremden Meister herrührt.« In dem von Martin Davies bearbeiteten neuen Katalogband der N. G. über die frühitalienischen Schulen (London 1951) gilt die Felsgrottenmadonna noch immer als Werk Leonardos. Was das Porträt der Ginevra de Benci betrifft, so dürfte es wie die Krakauer »Dame mit dem Hermelin«, das Profilbildnis der Ambrosiana und die »Belle Ferronière« im Louvre zu den Bildern gehören, die Schüler nach Entwürfen und im Geiste Leonardos ausgeführt haben.

Die Wiener Liechtenstein-Galerie nimmt unter den großen Privatgalerien der Welt den ersten Rang ein, doch gleich nach ihr kommt die Londoner Wallace Collection, die am 23. Juni 1900 durch Eduard VII. als National Museum eröffnet worden ist. Nirgendwo kann man das Dixhuitième mit seinen Hauptmeistern Watteau, Fragonard (»Die Schaukel«), Boucher, Lancret usw. besser studieren als hier, denn die Vorliebe des vierten Marquis von Hertford, des Vaters von Sir Richard Wallace, hat dem französischen Rokoko gegolten. Doch seine Sammeltätigkeit erstreckte sich auch auf andere Epochen und Völker. So hat er die großartige »Regenbogenlandschaft« von Rubens erworben, die zwei entgegengesetzte Lichtquellen voraussetzt, was Goethe veranlaßte, zu Eckermann zu äußern: »Das ist es, wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, daß er mit freiem Geist über der Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß traktiert . . .« Zu den größten Schätzen der Wallace Collection zählen zwei Bilder von Velasquez: »Der Infant Balthasar Carlos in der Reitschule« und »Die Dame mit dem Fächer«, von der Carl Justi schreibt: »Ein Labyrinth von Kälte und Feuer, Bigotterie und Weltsinn, Stolz und Buhlerei.« Der Marquis von Hertford hat auch die reichhaltigste Sammlung von Bildern des 1828 mit 25 Jahren verstorbenen Engländers Bonington zustande gebracht, dessen »Arabische Nächte« Delacroix in gegenständlicher wie koloristischer Hinsicht beeinflußt haben. Bei Couture, der gleichfalls sehr gut vertreten ist, wird man hingegen immer wieder daran erinnert, daß er der bewunderte Lehrer des Anselm Feuerbach gewesen ist.

*

Das British Museum hat die Neuaufstellung seiner ungeheuren Schätze noch nicht beendet. Einstweilen sind dem Publikum nur die unteren Räume zugänglich mit den ägyptischen und assyrischen Altertümern und den Skulpturen des Parthenon, den weltberühmten Elgin-Marbles; diese sind in Räumen untergebracht, die, wie der Trakt für die deutschen Maler in der N. G., auf Kosten des Kunsthändlers Duveen errichtet wurden.

*

Am 6. September 1952 konnte das Victoria & Albert Museum, wohl eine der umfassendsten Kunstsammlungen der Welt, seinen hundertjährigen Bestand feiern. Im Laufe der Zeit hat das V & A (wie man das Museum abgekürzt nennt) seine ursprüngliche, auf das Kunstgewerbe bezogene Bestimmung weit hinter sich gelassen und seinen Interessenkreis auf fast alle Kunstgebiete ausgedehnt. Durch eine systematische und ästhetisch befriedigende Neuordnung der Hauptschätze hat die gegenwärtige Leitung den Reichtum des Museums erst ins rechte Licht gesetzt. Besonders geglückt ist ihr der neue Raum für die italienische Gotik. — Unter den Gemälden des V & A seien nur die »impressionistischen« Skizzen Constables hervorgehoben, die das malerische Genie dieses Landschaftsmalers noch glänzender offenbaren als seine ausgeführten Gemälde.

Der Kontrolle des V & A unterstehen eine Reihe kleinere Museen wie das Bethnal Green Museum (mit einigen erlesenen Kunstwerken, die außerhalb der Britischen Inseln entstanden sind); das Ham House (mit ausgezeichneten Holländern des späten 17. Jahrhunderts), das Osterley Park House (interessant vor allem wegen seiner auf Robert Adam und dessen Mitarbeiter zurückgehenden Innenausstattung) und das jüngst eröffnete »Wellington Museum« (im Apsley House, das 1947 in Nationaleigentum überging) mit Gemälden von Velasquez, Rubens, Goya u. a.

*

Der modernen Kunst, vor allem Englands, ist die Tate Gallery gewidmet, deren Namen auf den Sammler Henry Tate zurückgeht; er hat seine bedeutende Kollektion und eine namhafte Summe für die Errichtung des Gebäudes gestiftet. Die Räume des 1897 eröffneten Museums erwiesen sich bald als unzureichend. Da war es die Munifizenz des Kunsthändlers Duveen, die einige Erweiterungsbauten ermöglichte — wie der deutsche Handwerksbursche in Amsterdam immer wieder den Namen Kannitverstan hört, so stößt man in den Museen Londons immer wieder auf den Namen Duveen. (Sein Adelsprädikat: Lord von Millbank bezieht sich übrigens auf die Straße, in der die Tate Gallery liegt.) 1949 waren die Bombenschäden repariert, und als die Tate Gallery ihre Pforten wieder öffnete, überraschte sie die Besucher durch eine Fülle von Neuerwerbungen. So gut wie gar nicht leider ist Deutschland vertreten. Eine Sammlung aber, die für die moderne Kunst inner- und außerhalb Englands repräsentativ sein will, müßte in der Skulpturen-Abteilung zumindest so bedeutende Bildhauer wie Barlach und Lehmbruck berücksichtigen.

*

Cardiff (Wales)

Das National Museum in Cardiff wurde 1907 gegründet. 1912 erfolgte die Grundsteinlegung durch König Georg V. Während des Krieges stockten die Bauarbeiten, und die feierliche Eröffnung des allzu prunkhaften Gebäudes fand erst am 21. April 1927 statt. Ursprüngliche Absicht des Museums war, die Welt über Wales, und die Bewohner von Wales über ihre Heimat zu unterrichten. Der didaktische Charakter überwog in den Objekten und deren Anordnung. Durch das Vermächtnis einer großen Sammlung moderner Bilder hauptsächlich französischer Künstler hat nun das Museum neuerdings auch künstlerische Bedeutung gewonnen. Diese Sammlung stammt von der 1951 verstorbenen Miß Gwendolin Davies, die zusammen mit ihrer (noch lebenden) Schwester Margret Davies hauptsächlich französische Maler des neunzehnten Jahrhunderts erworben hat, beraten von dem in künstlerischen, wie kunsthändlerischen Dingen bewanderten Hugh Blaker (gest. 1936). Ihre Collection französischer Bilder wird in England nur von der Tate Gallery übertroffen; sie umfaßt Werke von Boudin, Carrière, Cézanne, Corot, Daumier, Degas, Gauguin, Manet, Monet, Monticelli, Renoir, Rodin, van Gogh und Vlaminck; von

englischen Künstlern sind vertreten: Thomas Barker (1769 bis 1847), William Blake (1757—1827), John Constable (1776—1837), David Cox (1783—1859), Thomas Gainsborough (1727—1788), August John (geb. 1878), Sir Thomas Lawrence (1769—1830), James Preyde (1869—1941), Sir Henry Raeburn (1756—1823), William Turner (1775—1851), James Whistler (1834—1903) und Richard Wilson (1713—1782). Auch Botticelli und El Greco figurieren in der Sammlung, aber nicht mit erstrangigen Bildern. Deutschland ist mit einem »Interieur« des in Wiesbaden geborenen, in München tätigen und gestorbenen Malers Carl Wilhelm Anton Seiler (1846 bis 1921) ganz zufällig und unzulänglich repräsentiert.

Der Akzent der Sammlung liegt, wie angedeutet, auf den Franzosen, vor allem auf Daumier, von dem acht Ölstudien, ein Aquarell und zwei Federzeichnungen vorhanden sind. In den »Holzsammlerinnen« reicht François Millets künstlerische Kraft fast an seinen Zeitgenossen Daumier heran. Von Cézanne besitzt die Sammlung drei Gemälde und zwei Aquarelle. Die schöne provençalische Landschaft »Der Damm François Zola« zeigt im Hintergrund einen Damm, den der Vater von Emil Zola errichtet hat — Emil Zola war bekanntlich ein Schul- und Jugendfreund Cézannes, den er später tief kränkte, indem er ihn in seinem Roman »L'Oeuvre« als gescheiterte Künstlerexistenz darstellte. Nur mit zwei skizzenhaften Arbeiten — »Hase« und »Kirche von Petit Montrouge« — ist Manet vertreten. Unangenehm wirken die giftigsüßen Farben auf Monets »S. Giorgio Maggiore«, aber die unter dem Titel »Symphonie en gris et rose« bekannte Kathedralenstudie von 1894 zeugt wiederum für den delikaten Farbsinn des Meisters von Giverney. Das Glanzstück der Davies-Sammlung bildet die reizende, in blauen Tönen gemalte »Pariserin«, ein frühes Bild von Renoir (1874). — Kurz vor seinem Selbstmord im Juli 1890 dürfte van Gogh das Bild »Der Regen« gemalt haben, dessen Längsformat und Malweise es in die Nähe der »Krähen über dem Weizenfeld« rückt. Ob Hiroshiges Regenbild an diesem Spätwerk van Goghs Anteil gehabt hat?

Leopold Zahn

Kunst in Büchern und Bücher über Kunst

August John. By John Rothenstein. Phaidon Press, Oxford und London.

Augustus John, geboren 1878, ist fast gleichaltrig mit dem 1879 geborenen Matthew Smith. Beide Maler haben die Slade School besucht. Mit Recht legt der Bilderband des Phaidon-Verlags das Schwergewicht auf die repräsentativen Bildnisse Johns, unter denen sich ein durch lebensvolle Charakteristik frappierendes Porträt Stresemanns (1924) befindet. Neben den Porträts sind es vor allem die getuschten Federzeichnungen, die den künstlerischen Rang von Augustus John bestimmen. d. n.

Perspektiven, 1952/53. Ein Jahrbuch. Herausgegeben vom Forschungsinstitut für Europäische Gegenwartskunde. Universitätsverlag Wilhelm Braunmüller, Wien.

In diesem ca. 200 Seiten starken Band sind die Texte von Vorträgen vereinigt, die im Wiener »Forschungsinstitut für europäische Gegenwartskunde« im Jahre 1952 gehalten wurden. Ein Soziologe (Hans Freyer, Wiesbaden) und ein Priester (P. Pié-Raymond Régamey), zwei Maler, zwei Literaturkritiker, ein Musikschriftsteller und drei Kunsthistoriker versuchen von ihrem Standpunkt aus die Phänomene der modernen Kunst und Kultur zu deuten.

Hervorgehoben seien die Ausführungen Pater Régameys »Über die ungegenständliche Kunst«, die besonders im Hinblick auf die »instructio de arte sacra« vom 30. Juni 1952 wichtig sind, und die kluge Interpretation der »Psychologie der Kunst« von Malraux als »eine ‚summa aestatica' unserer Zeit« durch den französischen Germanisten Maurice Besset. Daß das Jahrbuch unbebildert erschienen ist, wird von den Herausgebern selbst tief bedauert. d. n.

Pre-Raphaelite Painters. By Robin Ironside. With a descriptive catalogue by John Gere, London, Phaidon-Press 1948.

Im Revolutionsjahr 1848 vereinigten sich sieben Künstler (Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt, J. E. Millais, W. M. Rossetti, Dante Gabriel Rossettis Bruder, F. G. Stephens, James Collinson und der Bildhauer Thomas Woolner) zur »Pre-Raphaelite Brotherhood«. Wie die deutschen Lukasbrüder von San Isidoro verehrten sie als ihre Vorbilder die frühen Italiener, vor allem Botticelli. Auch sie versuchten den Genius des Christentums in Leben und Kunst zu erneuern, aber der Zeitgeist erwies sich stärker als ihr romantischer Escapismus. Als sittenbildliche Dokumente sprechen ihre Werke auch heute noch zu uns. Ein Gemälde wie das in den Jahren 1852—1854 entstandene Werk »Erwachendes Gewissen« von William Holman Hunt, das im Phaidonband farbig wiedergegeben ist, enthält in nuce die ganze frühviktorianische Welt mit all ihren Geschmacklosigkeiten und Lügen, ihren Moralismen und Sentimentalismen, aber auch mit ihrer menschlichen Wärme, nach der uns manchmal friert in unserem redlicheren und nüchterneren Dasein. Der romantische Historismus ist nur eine Komponente der preraphaelitischen Malerei, eine andere ist der Realismus, der allerdings nicht frei ist von anekdotischen, genrehaften und sentimentalen Beimischungen. In dem Gemälde »Stahl und Kohle« des begabten und zu Unrecht vergessenen William Bell Scott (1811—1896) stößt er ins Neuland der technischen Industrie vor- während er bei dem Landschafter John Brett (1836—1902) an den Biedermeier-Realismus des Wiener Waldmüllers erinnert. Die dritte und vielleicht wichtigste Komponente der praeraphaelitischen Malerei ist die deko-

rativ-kunstgewerbliche, die besonders bei Dante Gabriel Rossetti und Burne Jones hervortritt. Die kluge Einleitung Robin Ironsides (dem es freilich unterlaufen ist, Peter Cornelius und Friedrich Overbeck zu Cornelius Overbeck zusammenzuziehen), die kenntnisreichen Katalog-Angaben John Geres und vor allem die ausgezeichneten Bildtafeln des Phaidonbandes bringen uns die etwas in Vergessenheit und Mißkredit geratenen Pre-Raphaeliten wieder näher. L. Z.

Ludwig Curtius, »Deutsche und antike Welt«.
»Deutsche und antike Welt«, unter diesem bedeutungsvollen und programmatischen Titel steht das Lebensbild eines deutschen Gelehrten, der mit einem halben Jahrhundert europäischer Geistesgeschichte eng verbunden ist. Diese Selbstbiographie ist aber weit mehr als nur Schilderung persönlichen Schicksals; im individuellen Erlebnis wird vielmehr versucht, Allgemeingültiges sichtbar zu machen. Dabei spannt sich der Bogen der eigenen Entwicklung mit jener sinnvollen Folgerichtigkeit, die der Gereifte rückschauend im Weg des Suchenden und Strebenden erkennt. Um die Darstellung des Lebensweges gruppiert sich eine reiche Fülle von Schilderungen interessanter Erlebnisse und Begegnungen mit erstaunlich vielen bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit.
Curtius' Verhältnis zur Kunst bildet den Grundzug seines Wesens; im Künstler, dem »höheren Wesen«, sieht er die Möglichkeit reinster Verwirklichung und Erfüllung des Menschseins. Seine Hinwendung insbesondere zur antiken Kunst erfolgte, weil er dort das in höchster Vollendung gestaltet sah, was die Kultur des europäisch-abendländischen Menschen ausmacht.
Kennzeichnend für seine Spannweite und für sein Bemühen, das Leben ganz zu erfassen, ist, daß er auch an politischen und sozialen Problemen seiner Zeit lebhaften und tätigen Anteil nahm. Sein eigenwilliger Charakter hat es immer verschmäht, sich an die Lebenserfahrungen anderer zu halten. Deshalb blieb Curtius auch George und seinem Kreise fern. Seine von menschlicher Wärme und Leidenschaft getragenen Schilderungen und Gedanken sind von unmittelbarer Kraft, die alle anspricht, die um eigene Gestaltung und sinnvolle Führung ihres Lebens sich bemühen. (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.) Heinz Götze

Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Verlag Gebr. Mann, Berlin 1951.
Gerade in letzter Zeit mehren sich die Versuche, die christliche Baukunst auf ihre Bedeutung, ihren Sinngehalt hin zu untersuchen. (Kitschelt 1938, Stange 1950, Sedlmayr 1950.) Diese Arbeiten streben von der geläufigen genetischen Methode der Kunstwissenschaft fort, die sich darauf beschränkte, die formalen Wurzeln des Bauwerkes aufzudecken; sie vermochte jedoch nicht die Frage zu beantworten, warum nun gerade bestimmte Formen auftreten, denn der geistige Hintergrund der Rezeption wurde mit dieser Methode nicht oder nur teilweise erfaßt, da man nicht bis zum tieferen Sinn, der Bedeutung der Architektur vordrang. Allen vier Forschern ist gemeinsam die Suche nach den formbildenden Elementen des christlichen Kirchenbaus; während aber Kitschelt und Stange das Hauptgewicht ihrer Untersuchungen auf die Aufdeckung der formalen Vorbilder der frühchristlichen Basilika auf Grund der spezifischen Situation und des geistigen Ausdrucks des frühen Christentums legen, — Sedlmayr beschränkt sich, allerdings auf breiterer Basis, auf die Deutung der gotischen Kathedrale — behandelt B. als erster wirklich universell kultur- und geistesgeschichtlich das Problem der Bedeutung der frühchristlichen und mittelalterlichen Architektur.
Bei der Problemstellung geht B. von der Frage aus, warum bestimmte Bauformen zu bestimmten Zeiten bevorzugt oder abgelehnt werden. Er weist mit Recht darauf hin, daß hier nicht mit dem aus der Verlegenheit geborenen Ausdruck des »Kunstwollens« gedient sei, auch der Verwendungszweck reiche nicht immer zur Deutung der Gestalt des Bauwerkes oder eines Teiles desselben aus; vielmehr seien Fakten der Menschheitsgeschichte, religiöse, politische, soziologische und andere entscheidend. Es sei also verfehlt, hier ästhetische Maßstäbe anlegen zu wollen (die ästhetische Bedeutung der Architektur ist erst eine tertiäre Erscheinung und Ausdruck der Spätzeit einer Hochkultur!); der mittelalterliche »Künstler« ist mehr ausführendes Organ, Handwerker, entscheidend ist der Bauherr, der Auftraggeber!
Sehr wichtig ist die Untersuchung der Frage der Bedeutung des christlichen Kirchengebäudes als himmlisches Jerusalem. B. wendet sich gegen die Ansicht Kitschelts, daß diese Bedeutung ursprünglich und formbildend gewesen sei (so auch Stange); vielmehr weist er, wohl mit Recht, auf die »Basilika«, die Königshalle im weitesten Sinne und den Königspalast als ideelle und formale Vorbilder hin. Die Bedeutung als himmlisches Jerusalem sei erst nachträglich unterschoben und daher allegorisch; formale Einwirkungen der Stadtmotive als Folge davon werden daher erst im mittelalterlichen Kirchenbau wirksam. (Stadttor = Doppelturmfassade, Dreiturmgruppe als Abbreviatur der Gesamtkirche unter dem Symbol der Stadt = Westwerk, Nischenportal, Dreibogenöffnung.)
Unerläßlich zum Verständnis der Architektur ist ihre geschichtliche Bedeutung. Hier behandelt B. sehr eingehend das Problem der Tradition und das damit zusammenhängende der Rezeption im Mittelalter. Dabei geht der Verfasser auf Urphänomene menschlicher Verhaltensweisen ein und gibt dadurch ein außerordentlich interessantes und vielseitiges Bild der Geschichte und des Geschichtsbewußtseins, der Formen des Staates, der Religion und des Rechtes. Interessant sind B.s Ergebnisse in bezug auf die formalen Wirkungen der geschichtlichen Bedeutung. Er legt entscheidendes Gewicht auf die bewußte Fortsetzung kaiserlich antiker

Formen durch das Christentum: Rezeption von Architekturformen und Aufnahme des Kaiserzeremoniells in die christliche Liturgie als Folge der Vorstellung des göttlichen Herrschergedankens; die Entstehung des Querschiffes der frühchristlichen Basilika wird als Übernahme der Idee und Form des kaiserlichen Thronsaales gedeutet. (Auf breiterer Basis, als dies bereits bei Kitschelt geschehen ist.) In weiteren Kapiteln behandelt B. die kreuzförmige Basilika, den Zentralbau und das Westwerk; die beiden letzteren rezipieren die kaiserlichen zentralen Hofkirchen in Byzanz. Vom Eigenkirchenwesen der mittelalterlichen Herrscher ausgehend sieht B. in den Westwerken den Ausdruck der Trennung von weltlichem Regnum im Westwerk als Kaiserkirche, und unabhängigem Sacerdotium in der eigentlichen Kirche. (Ähnlich und ergänzend hierzu auch die Deutung von Fuchs, Westfälische Zeitschrift 100, 1950. 253 ff. und W. Lotz, Rec. Fuchs, Kunstchronik 5, 65 ff.!) B.s gesonderter Ableitung der Querwestwerke von der germanischen Königshalle kann ich nicht zustimmen (vgl. auch Fuchs a. a. O. 243 ff.). In einigen weiteren Kapiteln deutet B. sehr einleuchtend die besonders intensiven Rezeptionen antik-oberitalienischen Formgutes im 11. und 12. Jahrhundert in Deutschland als spezifische Tendenzen des abendländischen Kaisertums, das mit Hilfe dieser Rezeptionen nach äußerlich sichtbarer Legitimierung als Fortsetzer des Imperium Romanum strebte! Besonders aufschlußreich ist die Untersuchung des formalen Ausdruckes in der Baukunst, den die in Rivalität zum Kaisertum stehenden Mächte hervorbrachten. (Röm. Kirche, Reform-Mönchtum, Städte, Landesherren.) In einem letzten Kapitel zeigt B. das Schwinden der symbolischen und geschichtlichen Bedeutung durch die Säkularisierung der Formen und das Hervortreten der ästhetischen Bedeutung.

Nach den von B. zitierten Schriftzeugnissen ist klar geworden, daß die Bedeutung der christlichen Basilika als Gottesstadt, Himmelsstadt, himmlisches Jerusalem im Christentum allgemein geläufig war (S. 64). Unklar erscheint mir jedoch die Frage: Wie ist diese der christlichen Basilika innewohnende Bedeutung zu definieren? Ich möchte dazu folgendes sagen: Während der Eucharistie war die leibhaftige (nicht nur symbolische) Gegenwart Christi gegeben, die Kirche wurde dadurch zum Himmel! (Dies belegen Schriftzeugnisse.) Mir scheint daher, daß der Himmelscharakter nicht an das Kirchengebäude als konkretes Faktum, als Architektur gebunden st, sondern daß vielmehr erst der Gottesdienst die irdische Verwirklichung des himmlischen Jerusalem hervorruft. Es handelt sich also um die »Realisierung eines Transzendenten« (Stange«); oder anders ausgedrückt, die Gemeinde erfaßt die heilige Handlung, an der sie selbst im Kirchengebäude in Gegenwart Christi aktiv teilnimmt, als Verwirklichung des sonst nur ideell vorstellbaren, da transzendenten« Reich-Gottes-Gedanken in ihrer irdisch realen Sphäre; erst die Vereinigung der Gemeinde im Kirchengebäude bei der Eucharistiefeier schafft die Situation einer real vorgestellten, nicht nur symbolischen Gleichsetzung des himmlischen Jerusalem, eines Göttlichen, Transzendenten, mit der irdischen Kirche als realisiertem Organ des Reiches Gottes. Um diesen Vorgang der »Realisierung des Transzendenten« sinnlich anschaulich zu machen, wurde, wie B. ausführt, einmal die Liturgie benutzt; der die Messe zelebrierende Bischof war ein »Imitator Christi« (S. 179), man übernahm deshalb in die Messe das Kaiserzeremoniell, das zur Veranschaulichung der Göttlichkeit des Herrschers bereits geläufig war. Zum anderen wurde die formale Gestaltung der Architektur und die Raumanordnung darauf abgestimmt, die Idee der Gottesstadt formal sichtbar zu machen; auch hierbei schloß man sich den geläufigen kaiserlichen Formen an, man übernahm Elemente der kaiserlichen Palast- und Thronsaalarchitektur zur Erklärung des Kirchengebäudes als Sitz Gottes. (Praktisch *war* die Kirche Thronsaal des Bischofs, des »Imitator Christi«.) Schließlich trug auch die Kirchenmusik zur Unterstützung dieser Himmelsvorstellung bei. Es scheint mir klar zu sein, daß alle diese zuletzt genannten Elemente nur dazu dienen, die Verwirklichung des Gottesstaates auf Erden bei der heiligen Messe sinnlich anschaulich zu machen! Von dieser Sicht aus wird man auch sagen können, daß die christliche Basilika als Architektur Sinnbild, Symbol des himmlischen Jerusalem, oder des göttlichen Thronsaales ist. Man muß also zweierlei trennen, die Architektur als Bedeutungsträger, als Symbol, und die Kirche in der Eucharistiefeier als Realität des himmlischen Jerusalem; d. h. das Symbol des Kirchengebäudes wird in der Eucharistie durch die leibhaftige Gegenwart Christi für die Gemeinde zur Realität der Gottesstadt!

B.s Buch hat uns in der Erkenntnis der Architektur einen wichtigen Schritt weiter gebracht und sollte Ausgangspunkt für alle weiteren Untersuchungen auf diesem Gebiet und auf dem jeglicher Architekturforschungen sein!

Reinhardt Hootz

Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Museumsdirektor Dr. W. Fleischhauer, Prof. Dr. Baum und Konservator Dr. Stina Kobell. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1952.

Dieses Buch ist mit großer Heimatliebe geschrieben. Es war nicht leicht, in der Fülle der unterschiedlichen Erscheinungen die Gegensätze in das richtige Gewicht zu bringen. Werner Fleischhauer behandelt Klassizismus und Romantik, interessant durchspielt von historischen Momenten. Julius Baum, hierin folgend, wie schon der Titel »Der Materialismus des bürgerlichen Zeitalters« besagt, gibt ein klares Bild von dem Hineingleiten der Zeit in die Öde dieses Weltbegriffs, die sich im Niedergang der Architektur betont, während die Malerei sich noch in Romantik flüchtet. Nach der Übergangsphase der impressionistischen Richtungen zuletzt ein Blick in unser Jahrhundert mit Altherr, Schlemmer und Baumeister. Ein Rundgang von Stina Kobell durch das Handwerk vervollständigt die Darstellung.

Mela Escherich

Ausstellung im Musée National d'Art Moderne, Paris:

GRAHAM SUTHERLAND

Als kurz nach dem Kriege Frank McEwen vom British Council in Paris begann, durch Einzel- und Kollektiv-Ausstellungen uns mit einer neuen englischen Schule vertraut zu machen, hörte man Urteile, die sich in zwei Sätzen resümieren lassen: Die jungen englischen Maler sind der Ecole de Paris hörig. Außerdem leiden ihre Bilder unter einer literarischen Belastung.

Obgleich die junge englische Kunst mitunter noch etwas schülerhaft die neuen Vokabeln der recht international zusammengesetzten Ecole de Paris anwendet, wäre es doch falsch, von einer Hörigkeit zu sprechen, genau so falsch wie die Behauptung, die französischen Impressionisten seien Turner hörig.

Halten wir uns an das Beispiel des sehr eigenwilligen Graham Sutherland. Wesentlicher als der nur formale Einfluß Picassos, ist der spirituelle Einfluß Blakes und seines Schülers Samuel Palmer bei ihm.

Picasso kann sich leisten, im Widerspruch zur Natur, zur Welt zu stehen und dank seines Genies eine ureigene Welt zu schaffen. Sutherland, wie die meisten englischen Maler und Dichter naturverbunden und äußerst empfänglich für das Dramatische und Mysteriöse des Naturgeschehens, würde nicht — gleich einem Picasso — den Sprung über den eigenen Schatten wagen. Er sagt ausdrücklich:

»Es ist notwendig, parallel zur Natur zu schaffen. Wir sind enttäuscht, wenn wir im Widerspruch zu unseren Neigungen und zur Natur schaffen.«

Sein Ringen um die Form verfolgt nicht nur einen pikturalen Zweck, sondern vor allem — eins untrennbar dem andern vermählt — die tiefschichtigen und hintergründigen Zusammenhänge zum Klingen zu bringen; denn wie Sutherland erklärt, »geht es darum, die anonyme *Persönlichkeit* der Dinge hervortreten zu lassen; gleichzeitig müssen sie die Marke ihrer urzeitlichen Vererbung tragen. Es existiert eine Dualität; sie können gleichzeitig sie selbst und anderes sein. Es sind förmliche Metaphern«.

Alle Dinge haben für Sutherland eine Persönlichkeit oder sind personifizierbar. Diese Persönlichkeit zu entdecken oder zu bestimmen, beschäftigt ihn ständig. Er gibt uns den Grund dafür an: »Als Aeschylos uns sagte, der Staub sei die durstige Schwester des Schlamms, erfuhren wir sofort etwas über die Natur des Staubs. Indem wir den Staub und den Schlamm personifizieren, begreifen wir durch die nackten Wörter die Essenz des Einen und des Andern.

So vermögen wir in der Malerei — durch eine Unterstellung, durch eine Personifizierung, durch eine Paraphrase oder durch eine besondere Manier der Situierung der Dinge — die Natur dieser Dinge und der Emotionen in ein klares und scharfes Licht zu setzen.«

Natürlich liegt zwischen den theoretischen Erklärungen eines Künstlers und ihren Verwirklichungen oft eine tiefe Kluft. Aber man muß Sutherland zugestehen, daß seine Werke immer vollkommenere Verwirklichungen seiner Theorien werden — dank eines parallel verlaufenen Reifens. Besonders die letzten Jahre seines Schaffens haben ihn zum führenden Vertreter der jungen englischen Schule gemacht, der in der Malerei denselben Rang einnimmt wie Henry Moore in der Bildhauerei.

Graham Sutherland wurde am 24. August 1903 als Sohn eines Anwalts und Regierungsfunktionärs in London geboren. 1919 begann er in den verschiedenen Werkstätten einer Eisenbahngesellschaft eine Lehrzeit als Ingenieur. Abends zeichnete er mit Leidenschaft in seinem möblierten Zimmer. 1921 widmete er sich ausschließlich dem Kunststudium auf dem Goldsmith College School of Art in London. Lange zeichnete und radierte er nur, bevor er ernsthaft zu malen anfing. Es war ein Tasten. Im Kriege wurde er offizieller Maler der Regierung. Bergwerke und Gießereien lieferten ihm die Motive. Ein gewisser Hang zum Surrealistischen und Metaphysischen machten sich bemerkbar und führte zu der entscheidenden Wendung und zum schnellen Aufstieg, der einen Höhepunkt durch Sutherlands Epoche der »Dornenbilder« erreichte. Eine »Kreuzabnahme« mag ausschlaggebend gewesen sein. Geben wir ihm zu diesem Thema das Schlußwort:

»A propos meiner Dornenbilder: ich hatte oft an die Kreuzigung gedacht (ein Sujet, das ich versuchen mußte zu malen). Auf dem Lande begann ich die Dorngebüsche zu bemerken und die Struktur der Dornen, die die Luft nach allen Richtungen durchstechen, wobei ihre Spitzen die Begrenzung des Luftraums bezeichnen. Ich machte einige Zeichnungen, und indem ich das tat, vollzog sich eine sonderbare Wandlung. Während die Dornen ihr Eigenleben in dem durch die Stacheln geschaffenen Raum bewahrten, ordneten sie sich gleichzeitig neu und wurden etwas anderes — eine Art Paraphrase der Kreuzigung und des Hauptes des Gekreuzigten: die Essenz der Kreuzigung.

Ich glaube, die Vision des Malers muß aus der Realität auftauchen und das nicht spürbar Mysteriöse gegenwärtig und spürbar machen.«

A. Alexander, Paris

BILDERSCHAU AUF DER STRASSE
Foto: Sarnow

VOLKSKUNST IN LONDON

Nicht nur an der Hydeparkecke beim Marbel Arch hat die Freiheit in London ein besonderes Asyl. Darf man dort alles reden, was man für sagenswert hält, so darf man andernorts alles zeigen, was man für sehenswert hält — wenigstens soweit es gemalt oder gezeichnet ist.

Wir meinen damit die Freiluft-Kunstausstellung, die in London am Themseufer alljährlich jedermann Gelegenheit gibt, seine realisierten Kunstvorstellungen öffentlich vorzustellen und anzubieten. Hier richtet nämlich keine hohe Jury, ob ein Bild ausstellungswürdig ist oder nicht, weshalb sich die Aussteller einer ungewöhnlichen Freiheit erfreuen. Hier bleibt darum aber auch dem Publikum ganz überlassen, für Kunst zu halten, was ihm gefällt, weil niemand ihm Vorschriften macht, indem er eine Auswahl trifft und dazu sagt: Das also ist die Kunst, an der du dich zu freuen hast!

Daß durch soviel Toleranz eine seltsame Bildersammlung das Licht der 14 Ausstellungstage erblickt, ist zu erwarten, denn es ist hier sogar den Dilettanten Gelegenheit gegeben, ihre heimlichen Sünden zu bekennen. Wichtiger ist die sich hier bietende kostenlose Ausstellungschance natürlich für den künstlerischen Nachwuchs, der in London wie überall sein ernsthaftes Streben mit wirtschaftlichen Entbehrungen zu bezahlen hat und anders in absehbarer Zeit wohl kaum eine kostenlose Gelegenheit finden würde, sich einem größeren, kunstinteressierten Publikum vorzustellen. Mag für diese jungen Künstler die Verkaufschance auch nicht groß sein, so bietet sich doch immerhin die Möglichkeit, die von einem aus allen Gesellschaftskreisen zusammengesetzten Publikum freigiebig gespendete Kritik fruchtbar zu verwerten.

Zwischen den Bildern von Dilettanten und künstlerischem Nachwuchs hängen Bilder von Leuten, die bereits einen Namen hatten und sich hier dagegen sträuben, der Vergessenheit gänzlich anheimzufallen. Hier hängen sogar auch Bilder von Persönlichkeiten, die zu den Ausstellungen der Royal Academy zugelassen sind und sich dennoch nicht scheuen, ihre Bilder an die Bretterwand zwischen die viele, weniger hohen Ansprüchen genügende Marktware zu hängen, die natürlich in großer Zahl vertreten ist — und die beste Verkaufschance hat.

So bietet denn diese Ausstellung wohl jedem etwas, der sie mit ernsthaften Kaufabsichten besucht. Denjenigen aber, die nur Neugier oder ein tiefer begründetes Interesse hinführen, vermag sie eine wohl nirgends sonst so unmittelbar und konzentriert vermittelte Vorstellung zu geben von der Vielgestaltigkeit des zeitgenössischen Kunstwillens.

DER SPANISCHE MALER COQUE MARTINEZ

Foto: Sarnow

DIE MALERIN ANNE WEAVER
Foto: Sarnow

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Es starben im Dezember 1952:

Professor Max Läuger, der als Maler, Bildhauer, Architekt und besonders Keramiker Hervorragendes geleistet hat; er verschied in seinem Geburtsort Lörrach, 88 Jahre alt.

Alfred Eisenlohr, der Begründer der »Piper-Drucke-Velags-GmbH., die er 1932 ins Leben rief. Die »Piper-Drucke« nach berühmten Gemälden zählten zu den technisch besten Reproduktionen auf dem Weltmarkt. In wenigen Wochen hätte Eisenlohr sein 78. Lebensjahr vollendet.

Hermann Sörgel, der Schöpfer der Atlantropa (Vereinigung von Europa und Afrika) und Verfasser der »Architektur — Aesthetik« und des »Lesebuch für Baumeister«. Er hatte am 4. Dezember einen Verkehrsunfall erlitten, an dessen Folgen er am 28. Dezember starb.

*

Prof. Dr. Hans Hildebrandt feierte am 29. Januar seinen 75. Geburtstag. Zu seinen Lehrern zählte der Maler und Theoretiker Adolf Hölzel. Wegen seines kompromißlosen Eintretens für die moderne Kunst wurde er von den Nazis seines Lehrstuhls an der Technischen Hochschule in Stuttgart enthoben. Sein im »Handbuch der Kunstwissenschaft« erschienenes Werk »Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts« (1924) hat seinen Rang bis heute behauptet. Sein jüngstes Werk ist eine grundlegende Monographie über Oskar Schlemmer, dem er freundschaftlich verbunden gewesen ist.

Prof. Dr. D. Arthur Haseloff, emerit. Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Kiel, beging am 28. November seinen 80. Geburtstag.

Der Bildhauer Heinrich Kirchner wurde zum Professor an der Hochschule der Bildenden Künste in München ernannt.

*

Auszeichnungen und Preise

Anläßlich der Ausstellung »Kunst des Niederrheins 1952« erhielt Professor Ewald Mataré die Thorn-Prikker-Ehrenplakette der Stadt Krefeld. Der Kunstpreis der Stadt Krefeld 1952 in Höhe von 6000,— DM wurde zu gleichen Teilen der Keramikerin Frau Gertrud Schwarze, dem Graphiker Walter Breker und dem Maler Herbert Zangs verliehen.

Preise im »Dankspende«-Wettbewerb. Unter den Preisträgern befinden sich viele junge Künstler neben einigen altbekannten wie Otto Dix, Karl Rössing und Conrad Westphal.

Vorentscheid im internationalen Plastik-Wettbewerb. Die drei Preise für deutsche Bildhauer erhielten Bernhard Heiliger, Berlin (2000 DM von der Bundesregierung), Egon Altdorf, Wiesbaden (2000 DM vom Berliner Senat), und Hans Uhlmann, Berlin (2500 DM vom »Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie«). Außerdem werden die Arbeiten der deutschen Teilnehmer Karl Hartung, Hans Jänisch, Erich Reuter, Louise Stomps (sämtlich Berlin), Fritz König (Landshut), Franklin Pühn (Bolheim/Brenz), Richard Raach (Reutlingen), Zoltan Szekessy (Düsseldorf) und Hans Wimmer (München) nach London gesandt.

Bilanzen:

Das Metropolitan Museum of Art in New York wurde im Jahre 1951 von 2 263 336 Personen besucht. Die Ausgaben erhöhten sich auf 2 604 083 Dollar und der Überschuß der Einnahmen betrug 94 871 Dollar.

432 Kunstwerke für rund 380 000 DM wurden auf der Internationalen Kunstbiennale in Venedig verkauft. 200 000 Besucher sahen die Ausstellung.

Eine »Gesellschaft für moderne Kunst« ist in Salzburg unter dem Präsidium von Nationalrat Gustav Kapsreiter und Professor Oskar Fritz Schuh gegründet worden.

Ein Kirchenfenster aus Deutschland für Coventry. Das Komitee für den Wiederaufbau der Kathedrale von Coventry hat beschlossen, das von einer Gruppe von deutschen Gläubigen für die »Einigkeitskapelle« gespendete Kirchenfenster als »Symbol christlicher Nächstenliebe« anzunehmen. Die Iniative dazu war von dem Berliner Pastor Adolf Kurtz ausgegangen und vom Präsidenten der Bundesrepublik, Theodor Heuß, gebilligt worden.

Die Woensampresse wendet sich an alle Kunstfreunde und Sammler, an Schulen, Kunstvereine und Museen. Gegen Entrichtung eines Jahresgeldes von DM 20,— kann jeder dem »Freundeskreis« beitreten. Dieser »Freundeskreis« erhält alle während eines Werkjahres erscheinenden Drucke: Einzelblätter oder Mappen. Diese sind im Kunsthandel nicht erhältlich und werden nur für den »Freundeskreis« hergestellt. Der Beitritt kann jederzeit erfolgen, bereits erschienene Gaben werden nachgeliefert. Seit 1943 ist die Werkgemeinschaft in Wuppertal ansässig, die Geschäftsstelle in W.-Vohwinkel, Westring 184.

*

Holzschnitte von Sella Hasse. 16 Licht- und Offsetdrucke (28/38), Thüringer Volksverlag, DM 12,—.

»Ich kam vom Schauerlebnis rhythmisch arbeitender Menschen ... Der rein optische Reiz, der von bewegten arbeitenden Menschen ausgeht und eine Art Ethos, die tiefe Ehrfurcht in mir vor der arbeitenden, schwer schuftenden Kreatur, waren wohl die Antriebssignale, die mich früh zur Wiedergabe der Arbeit geleitet haben«, bekennt die greise Künstlerin Sella Hasse. Ihre Konzentration auf das eine große Thema »Arbeit« erinnert an die Arbeiterdichter. Aber bei ihr steht das optische Erleben im Vordergrund, die Szenerie der Arbeit mit ihren immer neuen Perspektiven und Lineamenten, ihren Lichtkontrasten und Zwielichten. Dahinein ist der arbeitende Mensch gespannt als ein Teil Mechanik, als Hebelarm, Gewicht oder Träger. (Selten einmal ein »Gesicht« wie im »Kriegsblinden an der Maschine«.) Das wird in oft kühnen Kompositionen bewältigt, die viel

von der Überraschung eines ersten Anblicks spüren lassen. Die herbe Technik des Holzschnittes entspricht in der Hand der Künstlerin der Härte des Dargestellten, und man sieht die ausgewählten Blätter nicht ohne Eindruck durch. UC.
Seit 1943 ist die Werkgemeinschaft in Wuppertal ansässig, die Geschäftsstelle in W.-Vohwinkel, Westring 184, ist zu jeder weiteren Auskunft bereit. Das Jahresgeld von DM 20,— kann ganz oder in Raten auf folgendes Postscheckkonto überwiesen werden: Arbeitsgemeinschaft Wilhelm Geißler-Wuppertal, Köln 43149.

*

Innendekoration in drei neuen Büchern. Die Verlagsanstalt Alexander Koch, Stuttgart, bringt in Kürze wieder drei neue Bücher über Innendekoration heraus: »Die Wohnung für mich«, ein Ratgeber für alle, die neuzeitliches und nicht zu teures Wohnen anstreben. »Neuzeitliche Leuchten«, ein Buch, das die Wandlung von der schlecht konfektionierten Massenlampe zur formschönen Lampe der Gegenwart zeigt. Und schließlich »Dekorationsstoffe, Tapeten und Teppiche«, eine Zusammenstellung der ultramodernen Musterung in Europa und in den USA.

Eugen Abele/Georg Lill, Der Dom zu Freising. Verlag F. P. Datterer & Cie., Freising 1951.
Die Arbeit eines begeisterten Kunstfreundes liegt hier in dritter Auflage vor, neubearbeitet von einem Kunstgelehrten, der als Leiter des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege selbst dem romanischen Bau und seiner farbig barocken Ausstattung eine vorzügliche Restaurierung hatte zuteil werden lassen. In sorgfältiger Beschreibung durchwandert man mit den beiden Autoren den Dom und seine Nebenkirchen. Zusammenfassend folgt eine Baugeschichte des Doms. Die Form, die Abele 1918 dem Domführer gab, ist beibehalten, noch durch Ergänzungen und Zusätze, die aus den letzten dreißig Jahren der Kunstgeschichtsforschung gewonnen sind, verbessert und bereichert worden.

Gerstenberg

Eugen Abele/Georg Lill, Der Dom zu Freising. Verlag F. P. Datterer & Cie., Freising 1951.
Die Arbeit eines begeisterten Kunstfreundes liegt hier in dritter Auflage vor, neubearbeitet von einem Kunstgelehrten, der als Leiter des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege selber dem romanischen Bau und seiner farbig barocken Ausstattung eine vorzügliche Restaurierung hatte zuteil werden lassen. In sorgfältiger Beschreibung durchwandert man mit den beiden Autoren den Dom und seine Nebenkirchen. Zusammenfassend folgt eine Baugeschichte des Doms. Die Form, die Abele 1918 dem Domführer gab, ist beibehalten, noch durch Ergänzungen und Zusätze, die aus den letzten dreißig Jahren der Kunstgeschichtsforschung gewonnen sind, verbessert und bereichert worden.

Gerstenberg

Karl Pagel: Deutsche Heimat im Osten.
Als das geistige Ergebnis der Ausstellung: »Deutsche Heimat im Osten«, die in verschiedenen Großstädten Deutschlands gezeigt wurde, kann man den Sammelband gleichen Namens ansehen, den Dr. Karl Pagel, gefördert von dem Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen, zusammenstellte.
Vierzehn Essays aus der Feder namhafter Künstler und Wissenschaftler und 115 vorzügliche Abbildungen vermitteln eine hervorragende Sicht aus allen Gebieten des Lebens über das weite Land östlich der Oder-Neiße-Linie, das seit Potsdam unter fremder Verwaltung steht und dessen Bewohner aus ihrer Heimat vertrieben worden sind.
Menschen aus Pommern, Ostpreußen, der Mark und Schlesien werden in dem Band vieles finden, das ihnen lieb und wert ist, manches auch, das ihnen bisher noch unbekannt war. T. G.

Fritz Winter. 12 Farbtafeln. Einführung von Dr. Werner Haftmann. 1951, Marbach Verlag, Bern.
Das Werk des in Diessen am Ammersee seit seiner Heimkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft (1949) schaffenden Malers Fritz Winter hat sich in erstaunlich kurzer Zeit nicht nur in Deutschland auf zahlreichen Ausstellungen und Wettbewerben durchgesetzt, sondern auch im Ausland Beachtung gefunden. Die Verbindung zwischen geistig-rhythmischen und lyrisch-malerischen Elementen bei Winter mag zu diesem Erfolg beigetragen haben. Wesentlich aber ist die Qualität seiner Bilder, das Gültige ihrer Aussage und die technische Vollendung im Handwerklichen.
Der Marbach-Verlag in Bern hat zwölf der besten Ölgemälde Winters in mustergültigen Reproduktionen (Druck: Polygraphische Gesellschaft Laupen, Bern) in einer Mappe vereinigt, für die Dr. Werner Haftmann ein ausgezeichnetes Vorwort schrieb. Fünf der in dieser Mappe wiedergegebenen Gemälde hingen im Sommer 1951 in einer Winter-Ausstellung der Marbach-Galerie in Bern. Ich hatte damals Gelegenheit, die farbliche Wiedergabe mit den Originalen zu vergleichen und war erstaunt über den hohen Grad der Übereinstimmung. Friedrich H. Schwank

In der Zeit vom 29. März bis 28. Juni 1953 findet in der Staatl. Kunsthalle Baden-Baden, Lichtentaler-Allee 8a, eine Ausstellung *»Schweizer Kunst und Kunstgewerbe der Gegenwart«* statt. Die Ausstellung, von Dr. Georg Schmidt, Konservator des Kunstmuseums Basel, und dem Maler Erwin Heinrich, Leiter der Kunsthalle Baden-Baden, in der Schweiz zusammengestellt, wird ein umfassendes Bild der Schweizer Malerei und Plastik der Gegenwart bieten und durch eine unter Verantwortung des Schweizer Werkbunds von Architekt Alfred Altherr, Zürich, gesammelte Schau des heutigen Schweizer Kunstgewerbes noch besonders bereichert werden.

GUT

und preiswürdig in Buch- und Offsetdruck durch geschultes Personal und modernste technische Mittel

J. FINK K/G

Graphischer Betrieb

Stuttgart N Seestraße 3

Telefon 95953

PAPIERFABRIK

ZUM BRUDERHAUS

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

Unsere wichtigsten Erzeugnisse sind:

Holzfreie Dünndruckpapiere
Werkdruckpapiere
Offset- und Kupfertiefdruck-Papiere
und auch feine und feinste
hadernhaltige Erzeugnisse

Ölgemälde von Antoine Pesne

Prinzessin Wilhelmine v. Bayreuth darstellend
Größe 82,5x64,5 cm auf Leinwand
in allerbestem Zustand preisgünstig zu verkaufen
Anfragen unter Chiffre 6/52

ZUR ERGÄNZUNG

einer Sammlung suche Gemälde und Aquarelle französischer Maler ab 1890 bis Jetztzeit. Angebote erbeten mit Angabe der Maße etc. und evtl. Foto an KW 6/52/1

Diesem Heft liegt ein Prospekt der Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche, sowie der Firma Volkswohl, Krankenversicherung V. a. G., Dortmund, bei.

DIE ZEITSCHRIFT

ATLANTIS

tritt im Januar 1953 in ihr 25. Lebensjahr ein. Für eine Zeitschrift ein bemerkenswertes Alter, denn die meisten Zeitschriften erreichen es gar nicht und die, die es erreichen, haben meist allerlei Krisen und Redaktionswechsel hinter sich. ATLANTIS gehört zu den wenigen, die weder den Herausgeber, noch die äußere Erscheinung gewechselt haben.

Die zahlreichen Abonnenten, die ihr seit Jahren, ja seit Beginn die Treue halten, beweisen, daß ATLANTIS seine traditionelle Qualität gehalten hat und in der bildlichen und textlichen Darstellung der Themen »Länder, Völker, Reisen« stets Neues, Interessantes und Wichtiges bietet.

ATLANTIS erscheint monatlich einmal und kostet im Jahresabonnement DM 28.–, im Halbjahresabonnement DM 25.–, das Einzelheft DM 3.–.

Werden auch Sie Abonnent und verlangen Sie, falls Sie ATLANTIS noch nicht kennen, bei Ihrem Buchhändler oder bei uns ein kostenloses Probeheft.

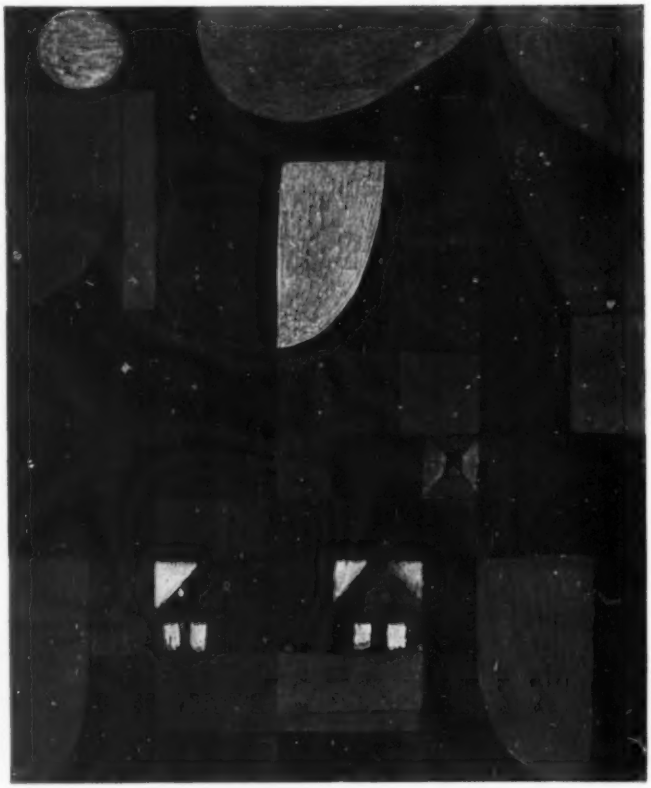
ATLANTIS VERLAG FREIBURG I. BR.

DAS ATLANTISBUCH DER KUNST

984 Seiten mit 200 Tiefdruck-, 16 Vierfarbtafeln und vielen Textabbildungen, in Leinen DM 36.–

Die auf fünf Abteilungen verteilten 32 Einzelbeiträge hervorragender Fachgelehrter des In- und Auslandes behandeln die Theorie der schönen Künste, die künstlerischen Techniken und ihre Anwendung, die Entwicklung der Kunst in Europa von der Urzeit zur Gegenwart, die außereuropäischen Kulturkreise einschließlich der Kunst der Naturvölker, und schließlich die im Zusammenhang mit künstlerischer Tätigkeit und Kunstpflege stehenden Probleme von Erziehung, Recht, Konservierung, Restaurierung, Literatur usw. Sorgfältig ausgewählte Abbildungen ergänzen die Texte und geben in ihrer Art einen originellen, instruktiven Querschnitt durch die Weltkunst. Diese Enzyklopädie der bildenden Künste erfüllt damit eine Aufgabe, in der sich das ähnlich angelegte »Atlantisbuch der Musik« bereits bestens bewährt hat.

ATLANTIS VERLAG FREIBURG I. BR.



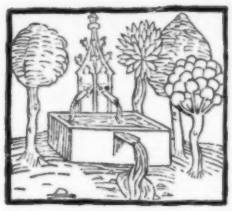
PAUL KLEE
VILLEN FÜR
MARIONETTEN
1922

PROBEABBILDUNG AUS

PAUL KLEE · IM LANDE EDELSTEIN

ZWÖLF FARBIGE BILDTAFELN
MIT EINER EINLEITUNG VON LEOPOLD ZAHN
KART. DM 3,50 · LWD. DM 4,80

BEI WOLDEMAR KLEIN BADEN-BADEN



DER SILBERNE QUELL

JEDER BAND ENTHÄLT 12 FARBTAFELN

Eine kleine Bücherreihe über reizvolle Themen aus dem Gesamtgebiet der Bildenden Künste.

Neue Folge:

PAUL KLEE, Im Lande Edelstein
Einleitung: Leopold Zahn

WERNER GILLES, Bilder aus Ischia
Einleitung: Kurt Kusenberg

In Vorbereitung:

STUNDENBUCH DES DUC DE BERRY
Einleitung: Jan Lauts

POMPEJANISCHE WANDBILDER
Einleitung: Amedeo Maiuri

PAUL KLEE, ENGEL BRINGT DAS GEWÜNSCHTE
Einleitung: Georg Schmidt-Basel

CHINESISCHE BLUMEN UND SCHMETTERLINGE
Einleitung: P. W. Meister

DEUTSCHE ABSTRAKTE MALER
Einleitung: Werner Haftmann

JAPANISCHE FARBHOLZSCHNITTE / LANDSCHAFTEN
Einleitung: Otto Kümmel

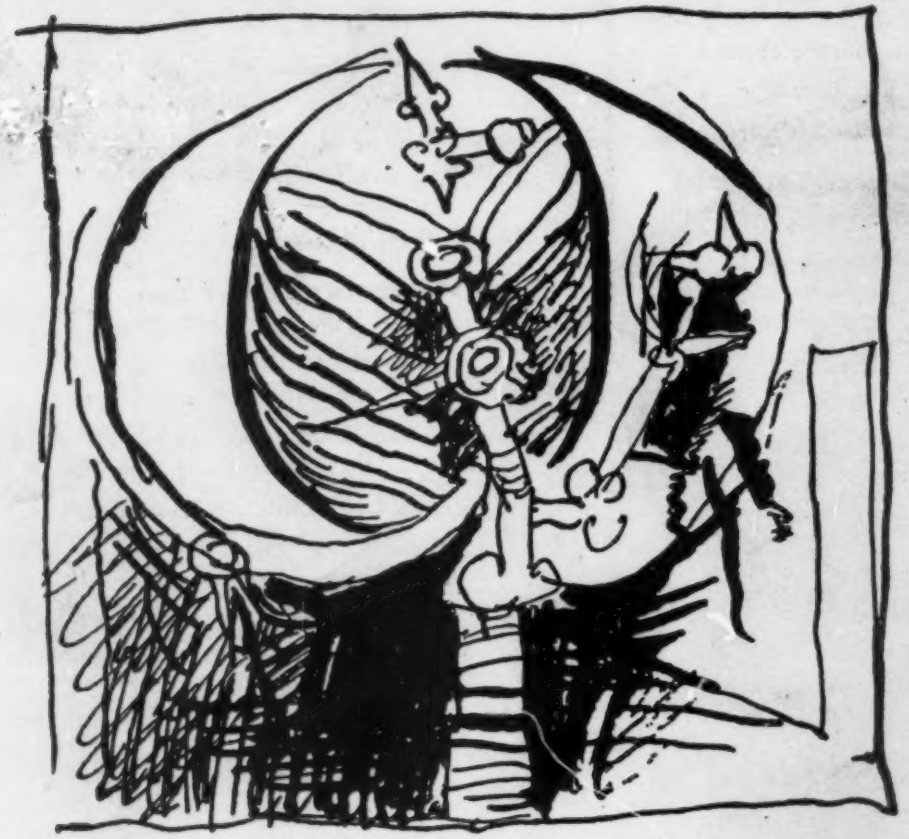
Früher erschienen:

U. CHRISTOFFEL, Musizierende Engel

H. HOLBEIN, Bildniszeichnungen

M. HAUSMANN / I. P. REDOUTÉ, Ein Rosenstrauß

VAN GOGH, Bildnisse, Landschaften und Blumen

Kart. DM 3.50 Format 13×18 cm Lwd. DM 4.80

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN